

**PROCESO DE INICIACION MUSICAL EN CUERDAS TIPICAS COLOMBIANAS
EN LA CORPORACION MUSICAL Q'NOTA! DEL MUNICIPIO DE SANTA ROSA
DE CABAL**

JUAN DAVID QUICENO SANTA



**FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2017**

**PROCESO DE INICIACION MUSICAL EN CUERDAS TIPICAS COLOMBIANAS
EN LA CORPORACION MUSICAL Q'NOTA! DEL MUNICIPIO DE SANTA ROSA
DE CABAL**

JUAN DAVID QUICENO SANTA
CODIGO: 1093217514

Trabajo de Grado presentado como opción parcial para optar
al título de Licenciado en Música.

Director
DIANA EDITH CALVO CATAÑO
Administradora Industrial

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE PEREIRA
FACULTAD DE BELLAS ARTES Y HUMANIDADES
PROGRAMA LICENCIATURA EN MÚSICA
PEREIRA
2017**

CRÉDITOS

Las personas que participaron en este proyecto fueron las siguientes:

| | | | |
|----------------------------------|--|-----------------|-------------------------------------|
| 1 | NOMBRE COMPLETO: Juan David Quiceno Santa | | |
| FUNCIÓN EN EL PROYECTO | | | |
| Autor | <input checked="" type="checkbox"/> | Asesor | <input type="checkbox"/> |
| INFORMACIÓN ACADÉMICA | | | |
| | | | |
| 2 | NOMBRE COMPLETO: Diana Edith Calvo Cataño | | |
| FUNCIÓN EN EL PROYECTO | | | |
| Autor | <input type="checkbox"/> | Director | <input checked="" type="checkbox"/> |
| INFORMACIÓN ACADÉMICA | | | |
| ADMINISTRADORA INDUSTRIAL | | | |
| 3 | NOMBRE COMPLETO: HAROLD MARÍN VALENCIA | | |
| FUNCIÓN EN EL PROYECTO | | | |
| Autor | <input type="checkbox"/> | Director | <input type="checkbox"/> |
| INFORMACIÓN ACADÉMICA | | | |
| MAGÍSTER EN MÚSICA | | | |

CONTENIDO

| | Pág. |
|---|------|
| 1 ÁREA PROBLEMÁTICA | 17 |
| 1.1 DESCRIPCIÓN DEL CONTEXTO: | 17 |
| 1.2 Definición del problema: | 17 |
| 1.3 FACTORES O ASPECTOS QUE INTERVIENEN: | 17 |
| 1.3.1 Factor o aspecto 1..... | 17 |
| 1.3.2 Factor o aspecto 2..... | 17 |
| 1.3.3 Factor o aspecto 3..... | 18 |
| 1.4 PREGUNTAS QUE GUIARÁN LA INVESTIGACIÓN. | 18 |
| 1.4.1 Pregunta general o hipótesis de trabajo..... | 18 |
| 1.5 Preguntas específicas..... | 18 |
| 2 OBJETIVOS..... | 19 |
| 2.1 OBJETIVO GENERAL | 19 |
| 2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS..... | 19 |
| 2.3 PROPÓSITOS | 19 |
| 3 JUSTIFICACIÓN..... | 20 |
| 4 MARCO TEÓRICO | 21 |

| | | |
|-------|---|----|
| 4.1 | ASPECTO 1. CONTEXTUALIZACION DEL SEMILLERO..... | 21 |
| 4.2 | ASPECTO 2. INSTRUMENTACION ANDINA COLOMBIANA..... | 22 |
| 4.3 | El Tiple Andino Colombiano..... | 22 |
| 4.4 | Clasificación..... | 22 |
| 4.5 | Especificaciones típicas de construcción..... | 22 |
| 4.6 | Encordado | 24 |
| 4.6.1 | La bandola andina colombiana | 24 |
| 4.6.2 | El Instrumento | 26 |
| 4.6.3 | Sujeción del plectro | 27 |
| 4.6.4 | Posición general mano derecha | 27 |
| 4.6.5 | La guitarra | 27 |
| 4.6.6 | Partes de la Guitarra | 29 |
| 4.6.7 | Clasificación del instrumento..... | 30 |
| 4.6.8 | Encordado | 30 |
| 4.7 | ASPECTO3. REPERTORIO ANDINO COLOMBIANO..... | 30 |
| 4.7.1 | Origen de la música colombiana | 30 |
| 4.7.2 | Ritmos de la zona andina colombiana..... | 34 |
| 4.8 | Música de los andes colombianos: | 34 |

| | | |
|--------|--|----|
| 4.9 | Nacimiento del Bambuco: | 34 |
| 4.10 | Del vals al pasillo andino: | 34 |
| 4. | ASPECTO 4. EDUCACION..... | 35 |
| 4.10.1 | Sistema de educación en Colombia:..... | 35 |
| 4.10.2 | Tipos de educación: | 36 |
| 4.10.3 | Etapas evolutivas del desarrollo humano..... | 36 |
| 4.10.4 | Tipos de evaluación: | 39 |
| 4.10.5 | EL CONSTRUCTIVISMO COMO UN MODELO PEDAGOGICO ... | 41 |
| 4.10.6 | ESTRATEGIAS METODOLOGICAS | 42 |
| 4.11 | Método Musical de Karl Orff | 48 |
| 4.11.1 | EI MÉTODO ORFF | 48 |
| 4.11.2 | CARACTERISTICAS. | 49 |
| 4.11.3 | PROCEDIMIENTO..... | 49 |
| 4.11.4 | ESCALA PENTATÓNICA. | 50 |
| 4.12 | PEDAGOGIA Y DIDACTICA MUSICAL..... | 53 |
| 4.12.1 | EJES DE DESARROLLO..... | 54 |
| 4.13 | GRAMATICA MUSICAL | 54 |
| 4.14 | PENTAGRAMA Y FIGURAS MUSICALES | 59 |

| | | |
|-------|---|----|
| 4.15 | ANTECEDENTES | 61 |
| 5.1 | Antecedente 1..... | 61 |
| 5.2 | Antecedente 2. | 61 |
| 5 | METODOLOGÍA..... | 62 |
| 5.1 | TIPO DE TRABAJO | 62 |
| 5.1.1 | Población: | 62 |
| 5.1.2 | Objeto de Estudio..... | 62 |
| 5.1.3 | Unidad de Análisis..... | 62 |
| 5.1.4 | Muestra | 62 |
| 5.1.5 | Técnicas e instrumentos de recolección de información: | 62 |
| 5.1.6 | Estrategias de aplicación: | 63 |
| 5.1.7 | Formas de sistematización:..... | 63 |
| 5.1.8 | Forma de monitoreo y control. | 63 |
| 5.1.9 | Procedimiento | 63 |
| 5.2 | Fase 1 Presentación y socialización del proyecto | 63 |
| 5.3 | Fase 2 Diseño de la Unidad Didáctica..... | 64 |
| 5.4 | Fase 3 Conversatorio sobre los villancicos, y socialización de las obras a interpretar en la fase final de los conciertos. | 64 |
| 5.5 | Fase 4 Evaluación del proceso..... | 64 |

| | | |
|-----|--|----|
| 6 | DISCUSIÓN DE RESULTADOS..... | 68 |
| 6.1 | ACERCA DEL DISEÑO DE LA UNIDAD DIDÁCTICA..... | 68 |
| 6.2 | CONVERSATORIO SOBRE LOS VILLANCICOS, Y SOCIALIZACIÓN DE LAS OBRAS A INTERPRETAR EN LA FASE FINAL DE LOS CONCIERTOS.. | 69 |
| 6.3 | EVALUACION..... | 70 |
| 7 | CONCLUSIONES | 71 |

LISTA DE ILUSTRACIONES

| | Pág. |
|---|------|
| Ilustración 1 Imagen de un Tiple Colombiano y sus partes..... | 22 |
| Ilustración 2 Imagen de una Bandola..... | 26 |
| Ilustración 3-Estructura y partes de una guitarra española o guitarra clásica | 29 |
| Ilustración 4 – Sonidos musicales..... | 59 |
| Ilustración 5 - Claves | 61 |
| Ilustración 6 forma de monitoreo..... | 63 |

LISTA DE TABLAS

| | Pág. |
|--|-------------|
| Tabla 1 – Partes del Tiple Colombiano | 22 |
| Tabla 2 – Distribución de los sonidos en las cuerdas | 24 |
| Tabla 3 – Descripción de encordado | 30 |
| Tabla 4 – Tabla de Ritmos Región Andina | 34 |
| Tabla 5 Revisión Bibliográfica..... | 65 |

ANEXOS

ANEXO A. Unidad Didáctica

ANEXO B. Lista de Chequeo

ANEXO C. Video historia del villancico

ANEXO D. Acta reunión de padres y directivos

ANEXO E. Videos del proceso de iniciación.

ANEXO F. Fotos del Proceso

GLOSARIO

Didáctica: (Del gr. διδακτικός).

1. adj. Perteneciente o relativo a la enseñanza.
2. adj. Propio, adecuado para enseñar o instruir. *Método, género didáctico Obra didáctica*
3. adj. Perteneciente o relativo a la didáctica. APL. A pers., u. t. c. s.
4. f. Arte de enseñar.

Ejecución: (Del lat. *exsecutio*, -ōnis).

1. f. Acción y efecto de ejecutar.
2. f. Especialmente en las obras musicales y pictóricas, manera de ejecutar o de hacer algo.
3. f. *Der.* Procedimiento judicial con embargo y venta de bienes para pago de deudas.

Región Andina: región natural de Colombia conformada por la porción del territorio surcado por tres ramales septentrionales de los Andes. Las cordilleras Occidental, Central y Oriental cruzan el país con dirección suroccidente al nororiente entre las fronteras con Ecuador y Venezuela. Las cordilleras dan lugar a numerosos valles, cañones, mesetas y un sistema fluvial cuyos principales ríos son el Cauca y el Magdalena.¹ La población tiene 34 419 398 habitantes, es la zona más poblada y económicamente más activa del país.

Investigación: (Del lat. *investigatio*, -ōnis).

1. f. Acción y efecto de investigar.

~ **Básica.**

1. f. **investigación** que tiene por fin ampliar el conocimiento científico, sin perseguir, en principio, ninguna aplicación práctica.

Mástil: En los instrumentos de arco, púa y pulsación, pieza estrecha y larga sobre la cual se tienden y tensan las cuerdas.

Influencia: (Del lat. *inflūens*, -*entis*, part. act. de *inflūere*).

1. f. Acción y efecto de influir.
2. f. Poder, valimiento, autoridad de alguien para con otra u otras personas o para intervenir en un negocio.
3. f. Persona con poder o autoridad con cuya intervención se puede obtener una ventaja, favor o beneficio. U. m. en pl.

Proceso: 1. m. Acción de ir hacia adelante.

2. m. Transcurso del tiempo.
3. m. Conjunto de las fases sucesivas de un fenómeno natural o de una operación¹artificial.
4. m. *Der.* Agregado de los autos y demás escritos en cualquier causa civil o criminal.
5. m. *Der.* Causa criminal.

¹ <http://www.rae.es/>

RESUMEN

El semillero de iniciación musical en cuerdas típicas se realizó basado en la población que participo en él. Se trabajaron temas basados en la lúdica y la dinámica para llegar a desarrollar el interés y el amor por los instrumentos andinos colombianos como lo son la bandola el tiple y la guitarra.

El tema central fueron los villancicos, se trabajaron canciones reconocidas donde se pudieran ejecutar ritmos tradicionales andinos como lo son el vals el bambuco y la cumbia.

La clausura del semillero de cuerdas típicas fue en unión con la policía nacional de Santa Rosa de Cabal, realizando conciertos didácticos en varias veredas del municipio, además, se seleccionó un grupo selecto del semillero y se participó en el festival nacional del villancico.

ABSTRACT

The seedbed of musical initiation in typical strings was made based on the population that participated in it. We worked on themes based on playfulness and dynamics in order to develop interest and love for Colombian Andean instruments such as bandola el tiple and guitar.

The main theme was the carols, well-known songs were performed where traditional Andean rhythms could be played, such as waltz, bambuco and cumbia. The closure of the typical string nursery was in conjunction with the national police of Santa Rosa de Cabal, conducting educational concerts in various towns of the municipality, in addition, selected a select group of seedlings and participated in the national festival of the carol.

INTRODUCCIÓN

En el Siguiendo trabajo encontraremos los elementos que fueron requeridos para realizar un proceso de iniciación musical en cuerdas típicas colombianas, como se logró vincular a una población con la música andina colombiana sus instrumentos y sus ritmos; así mismo como por medio de la lúdicas y los juegos ejecutando villancicos se logró realizar un proceso de aprendizaje.

Este trabajo es de gran importancia para la escuela de música ya que sirvió como motivación para algunas personas que se vincularon en el semillero de iniciación musical, y hoy en día se encuentran cursando la carrera de licenciatura en música. Además de evidenciar los procesos de pedagogía musical que realizan sus estudiantes y como se ve involucrada una población a través de las herramientas que brinda la escuela de música a sus alumnos.

1 ÁREA PROBLEMÁTICA

1.1 DESCRIPCIÓN DEL CONTEXTO:

¡Los estudiantes de la corporación musical Q'nota! de Santa Rosa de Cabal (Anexo A), no cuenta con ningún registro o evidencia de los procesos de iniciación musical en cuerdas típicas colombianas (Anexo B), en los niños, jóvenes y adultos a partir de 10 años de edad, en el primer periodo del 2016(Anexo C).

¡En la corporación musical Q'nota! de Santa Rosa de Cabal, se dispone de un espacio y los elementos suficientes para realizar jornadas pedagógicas de Iniciación Musical (Anexo D), además cuenta con el respaldo del Municipio y se ha ya integrado un grupo de personas con interés por el aprendizaje musical.

1.2 Definición del problema:

¡La Administración Educativa cultural, de la corporación musical Q'nota! de Santa Rosa de Cabal cuenta con la logística y el público suficiente para iniciar un proceso de formación musical tendiente a la creación de un Semillero de Cuerdas Típicas, se requiere el desarrollo del proyecto y el registro o evidencia de los procesos de iniciación musical que se realicen en el lugar.

1.3 FACTORES O ASPECTOS QUE INTERVIENEN:

1.3.1 Factor o aspecto 1.

¡La corporación musical Q'nota! de Santa Rosa de Cabal no posee el programa de formación de iniciación musical en cuerdas típicas colombianas.

1.3.2 Factor o aspecto 2.

No se tiene registro alguno de semilleros musicales de cuerdas, conformado con anterioridad en la institución

1.3.3 Factor o aspecto 3.

Corporación musical Q'nota! de Santa Rosa de Cabal pretende fortalecer la formación integral, implementando semilleros de música colombiana.

1.4 PREGUNTAS QUE GUIARÁN LA INVESTIGACIÓN.

1.4.1 Pregunta general o hipótesis de trabajo

¿Cómo realizar un proceso de iniciación musical donde se trabaje la ejecución e interpretación de la bandola, el tiple y la guitarra como parte del semillero de cuerdas típicas en la corporación musical Q'nota! de Santa Rosa de Cabal?

1.5 Preguntas específicas

- ¿Cómo fomentar en los estudiantes el gusto por los ritmos propios de la zona andina colombiana?
- ¿Cómo poder evidenciar y recolectar registros del proceso de iniciación musical?
- ¿Cómo poder involucrar a familiares de los estudiantes con el semillero de cuerdas típicas colombianas?

2 OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Sistematizar el proceso de la formación del semillero de cuerdas típicas colombianas en la corporación musical Q'nota! de Santa Rosa de Cabal.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Objetivo 1. Crear una unidad didáctica que facilite la iniciación musical en cuerdas típicas colombianas. (Anexo A)
- Objetivo 2. Recolectar las evidencias y registros durante el proceso de formación del semillero de Cuerdas típicas
- Objetivo 3. Evidenciar el aprendizaje mediante muestra didáctica.

2.3 PROPÓSITOS

- Propósito 1. Promover el gusto, respeto y valoración por la música andina colombiana.
- Propósito 2. Dar a conocer obras tradicionales de folclor andino colombiano
- Propósito 3. Motivar a la población y entes administrativos de Santa Rosa de cabal, para la conformación de diferentes grupos musicales.
- Propósito 4. Lograr que algunos de los integrantes del semillero, se vinculen en un futuro a la Orquesta de Cuerdas Pulsadas de Risaralda.

3 JUSTIFICACIÓN

Novedad: ¡Generar un semillero donde se brinde iniciación musical en “música andina colombiana” en la corporación musical Q’nota! de Santa Rosa de Cabal.

Interés:

Estudiantes: Se les brindara un espacio donde poder aprender a interpretar la música andina colombiana, además un lugar donde divertirse y relacionarse socialmente y a trabajar en equipo.

El Colegio: Podrá contar con taller musical y espacios extra clase también conocidos como procesos lúdicos.

Los familiares: se beneficiarán en cuanto hay una ocupación para el tiempo libre de sus hijos.

Utilidad: Evidenciar y hacer registro de un semillero de cuerdas típicas colombianas en la corporación musical Q’nota! de Santa Rosa de Cabal nunca hecha anteriormente.

Viabilidad y Factibilidad: Se cuenta con la aceptación de la institución educativa para realizar el semillero de cuerdas típicas colombianas, además de los instrumentos e infraestructura requerida para el desarrollo a totalidad del proyecto.

Pertinencia: Hace parte de un requisito para obtener el título como licenciado en música en la Universidad tecnológica de Pereira.

4 MARCO TEÓRICO

4.1 ASPECTO 1. CONTEXTUALIZACION DEL SEMILLERO.

De acuerdo al contexto en que se emplee la palabra “semillero” tiene varios significados algunos de ellos son los siguientes:

- Es una comunidad de aprendizaje donde confluyen los estudiantes con el propósito de buscar una formación integral.
- Es un grupo de estudiantes dirigidos por uno o varios docentes para comprender una temática y sus aplicaciones a partir de realizar discusiones y críticas, apoyados en metodologías hacia la consolidación de procesos investigativos.
- Es un espacio de discusión y formación integral de carácter interdisciplinario, multidisciplinario y transdisciplinario, que amplía la interacción entre profesores y estudiantes con miras a fortalecer el progreso científico.
- Es un grupo de estudiantes dirigidos por uno o varios docentes para comprender una temática y sus aplicaciones a partir de realizar discusiones y críticas, apoyados en metodologías hacia la consolidación de procesos investigativos.
- Grupo con actividades que promueven la formación en áreas específicas, generando una actitud reflexiva y crítica, que contribuya al desarrollo de competencias en el estudiante para descubrir y crear.
- Es un espacio de formación, anexa a las labores académicas, y que busca cumplir unos objetivos de formación. Es una alternativa y un apoyo para realizar procesos de formación en los que se comparte el conocimiento y la convivencia para ayudar a resolver problemas.²

² SEMILLEROS DE INVESTIGACIÓN (1999). *II Encuentro de Semilleros de Investigación*. Octubre 15, 16 y 17. Extraído de: <http://www.revistamemorias.com/edicionesAnteriores/8/semilleros.pdf>

4.2 ASPECTO 2. INSTRUMENTACION ANDINA COLOMBIANA.

Son todos aquellos instrumentos con los cuales se interpreta la música andina colombiana algunos de ellos son:

4.3 El Tiple Andino Colombiano.

Tiple colombiano actual - Nomenclatura Tiple colombiano actual - Dimensiones típicas



Ilustración 1 Imagen de un Tiple Colombiano y sus partes

4.4 Clasificación

El tiple colombiano es un cordófono (instrumento cuyo sonido se produce por vibración de cuerdas) de pulsación (PUL), con mástil dividido en trastes y caja de fondo plano. Normalmente, la pulsación se logra con las uñas y yemas de los dedos. En ocasiones se puntea con plectro o plumilla; en algunas regiones, como Santander, el plectro más común es una hoja o cuchilla de afeitar. Bermúdez lo clasifica como laúd de mango con caja de pulsación S-H: 321.322.5 (230, p. 92).

4.5 Especificaciones típicas de construcción

Tabla 1 – Partes del Tiple Colombiano

| ELEMENTOS | MATERIALES USADOS |
|---|---|
| a. Tapa armónica | Madera de pino, abeto, comino, nogal. |
| b. Aros laterales y espalda | Madera de palo de rosa, cedro, comino. |
| c. Mástil y talón | Madera de cedro, guayacán. |
| d. Diapasón (tablilla o tablero adosado al mástil) | Madera de ébano, nogal. |
| e. Cejuela | El elemento superpuesto a la tapa en madera de ébano, nogal, chuguacá. Las cuerdas reposan en una tirilla similar a la cejuela, en cacho, hueso, tagua, plástico. |
| f. Trastes | Alambre de cobre rojo o amarillo, incrustado en el diapasón. |
| g. Clavijas | Hoy están normalizados los clavijeros mecánicos, de patente comercial. Para clavijas de madera se usa chuguacá, ébano, cedro, naranjo, coralito. |
| h. Lacas, barnices y pegantes | Hoy en día existen excelentes productos comerciales. Tradicionalmente se usó para los barnices una mezcla de alcohol, goma laca y aceite mineral; como pegante, una mezcla de cola, ácido oxálico, jugo cítrico y albayalde. Las proporciones fueron siempre secreto de fabricante. |

Para una descripción detallada del proceso constructivo y los elementos estructurales internos, ver la obra (150) de Bibliografía general, que describe la artesanía instrumental en Chiquinquirá. Los detalles varían con la técnica empleada por cada fabricante y con el mayor o menor precio de venta final del instrumento.

4.6 Encordado³

Se usan doce cuerdas metálicas distribuidas así:

Tabla 2 – Distribución de los sonidos en las cuerdas

| | Calidad | Sonido | Diámetro aproximado | | | |
|----------------------|----------------------|--------|---------------------|---|------------|---|
| | | | pulgadas | | milímetros | |
| a. Primas | 3 aceros | e' | 0.009 | a | 0.229 | a |
| | | | 0.012 | | 0.305 | |
| b. Segundas | 2 aceros laterales | b' | 0.007 | a | 0.168 | a |
| | 1 cobre o | | 0.008 | | 0.203 | |
| | entorchado central | b | 0.018 | | 0.457 | |
| c. Terceras | 2 aceros laterales | g' | 0.008 | a | 0.203 | a |
| | | | 0.010 | | 0.254 | |
| | 1 cobre o | | | | | |
| | entorchado central | g | 0.020 | | 0.58 | |
| d. d. Cuartas | 2 aceros laterales | d' | 0.010 | a | 0.254 | a |
| | | | 0.014 | | 0.356 | |
| | 1 entorchado central | d | 0.025 | | 0.635 | |

4.6.1 La bandola andina colombiana

Es un instrumento derivado de las vihuelas de péñola; las mismas antecesoras de la bandurria y la mandolina. Se denomina "Bandola Andina Colombiana" por la localización geográfica donde se desarrolló y donde actualmente se interpreta el instrumento, correspondiente a la zona de departamentos surcada por la cordillera de los andes, también llamada Región Andina Colombiana y compuesta por los siguientes departamentos: Antioquia, Boyacá, Caldas, Cauca, Cundinamarca, Huila, Nariño, Norte de Santander, Quindío, Risaralda, Santander, Tolima y Valle del Cauca.

³ <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/musica/tiple/indice.htm>

Si no se llama bandola colombiana, se debe a que también existe en nuestro país un instrumento parecido a la bandola andina en su forma y que se toca con plectro, llamado bandola llanera, que como su nombre lo indica, se toca y se ha desarrollado en los llanos orientales colombianos y de Venezuela principalmente. Sin embargo, a pesar de sus similitudes es un instrumento bien diferenciado de la bandola andina colombiana.

El papel que ha desempeñado la bandola dentro de la música, básicamente ha sido el de llevar la línea melódica. Su función ha sido tradicionalmente la de interpretar cosas populares y estilos de música tales como el bambuco, pasillo, torbellino, danza. Es un instrumento que ha evolucionado internamente; sin embargo, hay bandolas semejantes en Ecuador y Perú, así como los laúdes cubanos.

La música andina colombiana se ha enriquecido con la evolución técnica que algunos instrumentistas le han proporcionado al instrumento. Conocer más el instrumento le ha dado a la música tener cosas mejores, a nivel de virtuosismo y de la posibilidad de usar el instrumento no siempre en un papel protagónico melódico.

La bandola se ha desarrollado técnica y morfológicamente por aportes como los de Pedro Morales Pino de incluirle un orden más o de replantear la cantidad de cuerdas pues tuvo dieciséis, tuvo catorce, y desde hace unas décadas para acá se ha vuelto a la bandola de doce cuerdas con unos ajustes técnicos muy valiosos que han aportado personajes como el maestro Luis Fernando León de tratar de generalizar los criterios con la plumada y de proponer un estudio escalístico para el instrumento. Además, aportes en el diseño de la bandola hechos por Diego Estrada hacia 1961, de reducir el largo del mástil para que el instrumento alcanzara la afinación real de Do y no la de Si bemol tradicional; de Luis Fernando León hacia 1975 de hacer ampliar el ancho del mástil, volver a la bandola de doce cuerdas y probar calibres de cuerdas distintos y de Manuel Bernal Martínez que se ha desempeñado desde 1990 como diseñador de bandolas y que trabajando conjuntamente con Alberto Paredes ha estudiado y modificado diferentes aspectos del diseño como el ancho del mástil, la separación de las cuerdas, el tamaño de escala, el puente, los tamaños de la caja, la incrustación de ésta con el mástil, las medidas generales del instrumento y el tira cuerdas.

Paralelo a este trabajo de perfeccionamiento de las bandolas, construyó una bandola tenor y se hicieron pruebas con bandolas más pequeñas que se terminaron, pero llegando a la conclusión de que con la bandola normal se puede llegar a un registro suficientemente agudo y no hay necesidad de hacer una bandola más pequeña. Actualmente, están terminados los planos de la bandola Bajo, pero aún no se ha construido y se proyecta construirla entre Alberto Paredes

y Manuel Bernal. El registro, como está pensado el modelo, es de una octava por debajo de la normal. Es aproximadamente como el registro de una guitarra, pero con la forma y las características especiales de una bandola. Cabe anotar que estas bandolas, tenor y bajo no son conocidas aún y están en fase de experimentación (la tenor por supuesto), antes de pensar en hacer una familia de bandolas.

Se ve con preocupación y pesar el hecho de que la bandola sea un instrumento de poco consumo. Si bien ha habido una evolución técnica importante a lo largo del siglo XX, en este momento es muy lenta, porque las personas que trabajan en esto y en el estudio general del instrumento son muy pocas, además de que no se cuenta con mucho tiempo ni recursos suficientes para la producción teórica y la publicación de documentos, entre otros aspectos, porque además están dedicadas a la docencia y a la administración y por lo tanto el ritmo de producción es muy bajo. Así, se ve la necesidad de hacer un estudio completo de diferentes elementos como el escalístico, de arpeggios y otros elementos propios del instrumento, y consideramos que vale la pena y es necesario hacerlo porque es el principio para formar una escuela de la bandola andina colombiana y homogenizar el lenguaje de y sobre el instrumento

4.6.2 El Instrumento

La bandola actual en Colombia es un instrumento de cuerdas pulsadas y mástil trasteado que se toca con plectro. Se compone de seis órdenes de dos cuerdas para un total de doce y se afina por intervalos de cuartas justas. Las partes que conforman el instrumento son las siguientes:

A. Mástil. Se compone de: 1. Cabeza: Donde se pone el clavijero. 2. Clavijero: Donde están las clavijas que sostienen y con que se afinan las cuerdas. 3. Hueso superior o cejuela: Pieza de hueso donde comienza la longitud vibrante de las cuerdas y determina su separación. 4. Diapasón: Parte de la bandola donde se pisan las cuerdas, conformada por los trastes. 5. Mástil: Donde se apoya el dedo pulgar de la mano izquierda y se ubica el diapasón. 6. Tacón: Unión posterior entre el brazo y la caja armónica. B. Caja armónica: 7. Boca: Agujero redondo u ovalado por donde se proyecta el sonido. 8. Tapa superior o armónica: La que vibra para producir el sonido. 9. Aros: Franja de madera que forma el contorno del instrumento y une la tapa superior con la inferior. 10. Tapa posterior o inferior: Cumple una función estructural de

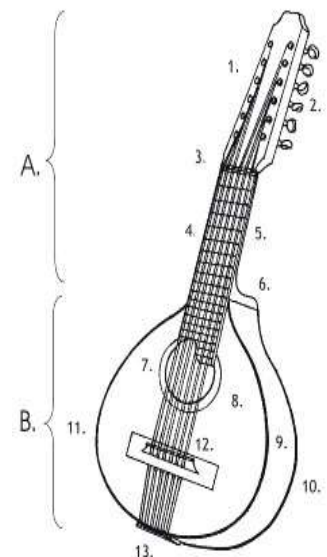


Ilustración 2 Imagen de una Bandola

sostener la tensión dada por la afinación de las cuerdas. 11. Puente o pontezuela: Pieza de madera donde se ubica el hueso que en donde se apoyan las cuerdas. 12. Hueso: Es el punto donde se apoyan las cuerdas y donde termina la longitud vibrante de las cuerdas. 13. Tira cuerdas: Pieza de madera dura donde se aseguran las cuerdas. Se ubica en la rabiza del instrumento.

4.6.3 Sujeción del plectro

La mano derecha además cumple una función fundamental, que es la de sujetar y dominar el plectro. La forma de tomar el plectro es común a todos los bandolistas y es la misma que se utiliza en Europa. Se coge de una manera muy suave y por los calibres de cuerdas se utilizan plectros duros. Se sujeta entre la yema del dedo pulgar y la parte lateral de la yema del dedo índice. La mano izquierda no debe ayudar a sostener la bandola pues necesita moverse libre y ágilmente por el diapasón. Esta se apoya en toda la yema del dedo pulgar que se coloca detrás del mástil y funciona con los dedos como una pinza para apoyar los cuatro dedos sobre las cuerdas y en los diferentes trastes.

4.6.4 Posición general mano derecha

El dedo pulgar debe desplazarse junto con los demás dedos. El resto de la mano no debe apoyarse sobre el mango para sujetar la bandola. De esta manera la mano puede moverse sin impedimentos y buscar todas las posiciones que se requieren para tocar. Asimismo, debe evitarse que el dedo se asome sobre el diapasón y las cuerdas porque esta posición resta movilidad y destreza en el desplazamiento de la mano. En las primeras cuerdas se busca que haya una posición relativamente inclinada diagonalmente hacia el dedo índice para que la mano tenga la posibilidad de abrirse. A medida que se va descendiendo en el registro del instrumento, la posición debe hacerse más perpendicular a los trastes, manteniendo siempre el dedo pulgar en un punto pivote que permita una buena presión en cualquier lugar del diapasón⁴

4.6.5 La guitarra

La guitarra es un instrumento musical de cuerdas que son pulsadas con los dedos, antiguamente las cuerdas eran de tripa y hoy en día son de nylon, tiene una caja

⁴ http://www.fegip.es/w_opiniones/labcultural_bandola/bandola.htm

de resonancia con la parte posterior plana y suaves curvaturas que le dan un donaire especial, en contraste con los miembros de la familia del laúd, que se caracterizan.

Por su fondo convexo. Su construcción es de primordial importancia para poder asignar a la guitarra su verdadero origen y posición en la historia de los instrumentos musicales, un sitio intermedio entre la *citara* y el *violín*. Los instrumentos medievales de cuerdas con mástil se dividen en dos clases, caracterizados principalmente por la forma y construcción de la caja de resonancia:

- I. Aquellos instrumentos que, como su arquetipo, la citara, tienen una caja compuesta por un fondo plano o ligeramente arqueado y una tapa armónica sujeta por una especie de costillas denominadas varetas, barras de refuerzo de madera.
- II. Los instrumentos, que, como la lira, tienen una caja que consiste de un fondo convexo sobre el cual se apoya la tapa armónica sin ningún tipo de costillas de madera. Este método de construcción difundido entre los instrumentos orientales es musicalmente inferior al primero.

La prueba más evidente de esta inferioridad se sustenta en el hecho que los instrumentos con fondo bombeado, como el *rebab* o *rebec*, a pesar de haber estado difundidos en la Edad Media por todo el continente europeo con diferentes formas y tipos, han mostrado poco o ningún desarrollo en el curso de los 12 siglos venideros, apagándose y alejándose uno a uno de la práctica musical sin quedar un sólo sobreviviente. La guitarra pertenece a la primera de estas clases.

El fondo y las varetas de la guitarra, que usualmente son siete dispuestas en forma de abanico, son de arce o palosanto de la India o de Río, frecuentemente embutidos con Palo de Rosa, mientras que la tapa puede ser de pino, abeto, cedro o incluso ciprés. La tapa armónica se halla perforada en la parte intermedia por un agujero llamado boca o tarraja. El puente situado en la parte inferior de la tapa, es donde va encordada la guitarra en ese extremo, suele ser de ébano o palosanto y soporta una cejuela de marfil, hueso o plástico que sirve de apoyo a las cuerdas para que vibren, mientras la cejuela al final del diapasón determina el otro apoyo. El mástil y el diapasón se fabrican con maderas muy duras, como ébano, palosanto o cedro. El clavijero se dispone con un pequeño ángulo de inclinación con respecto al mástil, contiene clavijeros mecánicos de metal; éstos contienen dos cortes verticales que reciben pequeñas piezas de marfil o hueso para enrollar

las cuerdas y afinar el instrumento. El diapasón posee pequeñas barras de metal de alpaca o latón, denominadas trastes y que tienen el propósito de posicionar correctamente los intervalos de cada nota. La guitarra moderna posee seis cuerdas, las tres primeras de nylon y otras tres de filamentos de seda entorchadas con hilos de plata o cobre. La afinación de estas cuerdas es E^0 , A^0 , d^0 , g^0 , b^0 , e^1 . La notación en el pentagrama es una octava más alta, es decir: e^0 , a^0 , d^1 , g^1 , b^1 , e^2 .

La guitarra moderna se toca siempre con los dedos. Las cuerdas superiores o bajos son pulsadas con el pulgar, mientras que las cuerdas de nylon se pulsan con el índice, medio y anular, dejando al meñique retraído en la mano – técnica moderna – ya que antiguamente se lo apoyaba en la tapa armónica. Se presume que la sexta cuerda o última cuerda fue añadida al instrumento en 1790 por Jacob Otto de Jena, quien fue el primero en construir guitarras en Alemania después de su introducción desde Italia en 1788, por la duquesa Amalia de Weimar. Según Otto, fue el Kapellmeister Naumann de Dresden quien le solicitó le fabricara una guitarra de seis cuerdas, de acuerdo a como se practicaba en Italia. El alemán añadió el último Mi, una cuerda entorchada. La guitarra original traída desde Italia por la duquesa Amalia tenía cinco cuerdas, siendo sólo la quinta cuerda entorchada. Otto también cubrió la cuarta cuerda de metal, obteniendo de tal modo un sonido más brillante. Sin embargo, en España ya existían guitarras y vihuelas de seis cuerdas en el siglo XVI; Juan Bermudo y otros ya describieron estos instrumentos. La última cuerda solía estar afinada en Sol. Otras guitarras españolas de la misma época tenían cuatro, cinco, e incluso siete órdenes – o pares de cuerdas – al unísono. Estos instrumentos eran siempre tañidos con los dedos.

4.6.6 Partes de la Guitarra



Ilustración 3-Estructura y partes de una guitarra española o guitarra clásica

4.6.7 Clasificación del instrumento

La guitarra es un instrumento musical de cuerda pulsada, compuesto de una Caja de madera, un mástil sobre el que va adosado el diapasón o trastero, Generalmente con un agujero acústico en el centro de la tapa y seis cuerdas.

Sobre el diapasón van incrustados los trastes, que permiten las diferentes Notas. Su nombre específico es guitarra clásica o guitarra española.

4.6.8 Encordado⁵

Tabla 3 – Descripción de encordado

| Número de la Cuerda | Material | Sonido |
|---------------------|------------|--------|
| Primera | Nylon | E |
| Segunda | Nylon | B |
| Tercera | Nylon | G |
| Cuarta | Entorchada | D |
| Quinta | Entorchada | A |
| Sexta | Entorchada | E |

4.7 ASPECTO3. REPERTORIO ANDINO COLOMBIANO

4.7.1 Origen de la música colombiana

Para comprender el desarrollo musical de Colombia, es necesario tener en cuenta las condiciones sociales en las cuales se ha venido formando nuestra nación a partir de tres culturas: La aborígen americana, la española y la africana.

Influencia española:

Las expediciones españolas fueron regimientos de hombres de diferentes clases sociales y niveles de cultura, que luego de los prolongados viajes, encuentros sangrientos y pasajeras alianzas con los aborígenes, se dieron a la tarea de tener relaciones con las mujeres indígenas; esta situación se presentó debido a que los

⁵ http://www.guitarraline.es/historia_de_la_guitarra.htm

españoles no enviaron al principio familias, matrimonios o mujeres en sus expediciones.

Con la creación de los centros coloniales y el éxito de las grandes haciendas, la mezcla entre españoles e indígenas a nivel popular aumentó y se difundió, pero no dejó de ser una situación de desventaja y vergüenza para los nacidos de estas uniones, a los cuales despectivamente se los llamaba "mestizos", que no gozaron de libertades o buenas garantías sociales. Pero esta mezcla no fue sólo de razas; recordemos que los aborígenes colombianos y los españoles tenían su propio idioma, religión, danzas, instrumentos musicales, artes y principios morales que comenzaron a influirse mutuamente para originar una cultura mestiza.

Influencia africana:

Los aportes culturales africanos nos han llegado en dos épocas diferentes y en condiciones sociales distintas. Los primeros, se iniciaron con los rabes del Norte del África y su invasión y dominación de España (siglo VIII al XV D.C.); los españoles asimilaron durante 800 años buena parte de la cultura Afro-árabe y luego nos transmitieron esos valores culturales a partir del siglo XV D.C.

Los segundos aportes se iniciaron a partir del siglo XVI con la llegada de los esclavos africanos, recibiendo nosotros su influencia en forma directa. Dada la destinación de los esclavos (minería, ganadería y agricultura), los sectores de los ríos Magdalena y Cauca y la costa Pacífica. Si bien es cierto, el comercio de los esclavos africanos comenzó a disminuir en el siglo XVIII y se frenó en el siglo XIX con la ley de la abolición de la esclavitud, la cultura africana continuó mezclándose con la española y en algunos sectores con la indígena, hasta transformarse actualmente en una de las raíces profundas de nuestra cultura colombiana.

VILLANCICIOS:

En estas fechas en las que se respira un aire navideño por doquier resurge como cada año un tipo de música que recibe el nombre de "villancico". Sin embargo, pocas son las personas que conocen el origen de estas melodías que, año tras año, llegan a nuestros oídos en tan entrañables fechas.

El villancico es una de las manifestaciones más antiguas de la lírica popular castellana que en sus orígenes consistía en una breve canción estrófica con

estribillo que solía tener el esquema aBccaB. Su melodía principal se hallaba en la voz superior y normalmente estaba destinado a ser ejecutado por un solista al que le acompañaban dos o tres instrumentos.

Esta denominación apareció en el siglo XV refiriéndose a una canción en lengua vulgar que se apoyaba en las formas estróficas responsoriales como el virelai, el zéjel, la ballata o las cantigas paralelísticas. Las primeras fuentes documentales en las que aparece la palabra “villancico” son el Cancionero de Stúñiga (ca. 1458) y el Chansonnier d’Herberay (ca. 1463), más posteriores son el Cancionero de la Colombina y el Cancionero musical de Palacio. Juan del Encina a finales del siglo XV fue el autor más representativo de este género, en sus composiciones utilizaba el tiempo binario y para aquellas obras que tenían una temática popular el ternario. El villancico en esta época ya consistía en una forma musical y poética que alternaba coplas con estribillo.

Hacia el siglo XVI debido a que las autoridades eclesiásticas empiezan a considerar la conveniencia de introducir en la liturgia composiciones en castellano como una forma de acercar al pueblo a los misterios de la Fe católica, el villancico poco a poco va cambiando su temática sobre el amor cortés para ir centrándose en temas de tipo religioso. De esta manera en los albores del siglo XVII se empieza a utilizar en los responsorios de maitines de las principales fiestas litúrgicas como la Navidad, Hábeas Christi, Asunción, santos locales, Epifanía, Trinidad, etc. Así los villancicos se convertirán además de en un obligado ejercicio para acceder al magisterio de capilla, en una de las principales obligaciones compositivas del maestro de capilla para las principales fiestas del calendario litúrgico.

Durante el siglo XVII la interpretación de villancicos se hace cada vez más frecuente a pesar de las prohibiciones por parte de las instituciones conservadoras. Prohibiciones que se basaban en que el uso de los villancicos se había convertido en una práctica cada vez más usual de cancioncitas con forma de diálogo que recreaban la sorpresa de los pastores ante el misterio del nacimiento de Jesús. Temas como este se convertían en un excelente pretexto para realizar divertidas parodias en las que se hacía la burla correspondiente de personajes arquetípicos de diversas nacionalidades. El villancico del siglo XVII tiene una gran complejidad técnica y formal aumentándose el número de voces incluso hasta ocho distribuidas en dos coros dispuestos en diferentes lugares de la catedral y acompañados con instrumentos como el arpa, el violón y el órgano. Los

villancicos de este siglo nos han llegado en manuscritos de borrador y en hojas sueltas para cada voz dejando de lado la escritura de facistol para este tipo de género.

El siglo XVIII está marcado por la gran influencia que ejerció Italia en cuanto a música se refiere y no sólo nos estamos refiriendo a la ópera o a la zarzuela sino también al villancico. Influencias italianizantes en el villancico fueron el estilo recitativo, las arias da capo y el estilo compositivo de la ópera seria italiana que provocaron un aumento en la plantilla de las orquestas de las capillas de música catedralicias, una mayor exigencia a la hora de interpretar dichas composiciones junto con una desmedida inversión musical de los centros catedralicios que no rentabilizaban sus resultados prácticos. Los villancicos seguirán teniendo las características populares del siglo anterior que se irán fundiendo con las características musicales de este siglo, situación que provocó que los villancicos se utilizasen en contextos litúrgicos pero esta vez con fines didácticos. Poco a poco se van introduciendo elementos teatrales en las iglesias buscando provocar en el pueblo afectos muy diferentes a la contemplación divina que se conseguía con el viejo estilo polifónico. Compositores importantes de este periodo han sido el padre Antonio Soler, Antonio de Literes y José de Torres. Estas influencias italianizantes provocaron que el villancico fuera definitivamente proscrito de la liturgia a finales de este siglo XVIII, de tal manera que en el siglo XIX los villancicos habían desaparecido de la liturgia siendo sustituidos por los tradicionales responsorios gregorianos. Así todo el patrimonio de villancicos quedó en el mejor de los casos almacenado en los archivos catedralicios, gran parte del cual aún está por publicar.

Hoy en día al referirnos a la palabra “villancico” hacemos referencia a la canción de navidad que tiene sus orígenes en distintas culturas populares de cualquier nacionalidad. El villancico que estamos acostumbrados a oír en estas fechas tiene una estructura melódica y armónica sencilla y normalmente suele estar interpretado en las voces por coros de niños / as, suelen tener melodías facilonas y poco elaboradas armónicamente. Actualmente el uso del villancico está ligado al fomento del consumismo típico de estas fechas, prueba de ello es que la publicidad utiliza la música de los villancicos a finales del mes de noviembre, con lo cual se amplía el periodo navideño de forma considerable con el objeto de fomentar aún más el consumo en estas fechas.

4.7.2 Ritmos de la zona andina colombiana

Tabla 4 – Tabla de Ritmos Región Andina

| RITMOS MAS POPULARES DE LA REGION ANDINA | | | |
|--|------------------------|-----------------|----------|
| Bambuco | Torbellino | Guabina | Rajaleña |
| San Juanero | Guaneña | Bunde Tolimense | Caña |
| Caña Brava | Vueltas Antioqueñas | Pasillo | Danza |

4.8 Música de los andes colombianos:

Los festejos religiosos de Navidad, Corpus Christi, San Juan y las peregrinaciones a los santuarios de la Virgen (Chiquinquirá, Monguí, Chinavita), sirvieron para unir en el ámbito popular a los españoles y los indígenas; para crear hacia el siglo XVII el torbellino, los cantos de la guabina y gran cantidad de juegos danzados.

4.9 Nacimiento del Bambuco:

Los bailes de fandango, la tirana, el bolero y la seguidilla de la provincia de Andalucía, fueron muy populares entre la clase media española asentada en el territorio de Colombia. Estos Bailes constituyeron el punto de partida para la creación de fandaquillos criollos y el capitulo, que evolucionaron y se diversificaron en el siglo XIX, gracias a los aportes indígenas y africanos existentes en los antiguos departamentos de Antioquia y Cauca, que se convirtieron en la cuna colombiana del bambuco.

4.10 Del vals al pasillo andino:

En el siglo XIX en Europa, se propagó desde Viena (Austria) la música y danza de salón llamada waltz (vals) que al llegar a nuestro país se comenzó a distinguir con el nombre de "el strauss", nombre tomado del apellido del famoso compositor de vales Johan Straus. Gracias a la sensibilidad artística de nuestros músicos, este aire musical se fue transformando en el "vals del país" o el "colombiano" y más recientemente en el "pasillo".

De los refinados salones de las principales ciudades colombianas, pasó a las plazas públicas y allí se convirtió en el "pasillo fiestero" que ha llegado a ser pieza obligada de las bandas de pueblo. Por último, es importante resaltar que la alianza entre nuestros poetas y compositores le ha dado al pasillo una alta calidad expresiva que se manifiesta de muchas formas en estos sentidos y conmovedores cantos del alma colombiana⁶

4. ASPECTO 4. EDUCACION

4.10.1 Sistema de educación en Colombia:

En Colombia la educación se define como un proceso de formación permanente, personal cultural y social que se fundamenta en una concepción integral de la persona humana, de su dignidad, de sus derechos y de sus deberes.

En nuestra Constitución Política se dan las notas fundamentales de la naturaleza del servicio educativo. Allí se indica, por ejemplo, que se trata de un derecho de la persona, de un servicio público que tiene una función social y que corresponde al Estado regular y ejercer la suprema inspección y vigilancia respecto del servicio educativo con el fin de velar por su calidad, por el cumplimiento de sus fines y por la mejor formación moral, intelectual y física de los educandos. También se establece que se debe garantizar el adecuado cubrimiento del servicio y asegurar a los menores las condiciones necesarias para su acceso y permanencia en el sistema educativo.

El sistema educativo colombiano lo conforman: la educación inicial, la educación preescolar, la educación básica (primaria cinco grados y secundaria cuatro grados), la educación media (dos grados y culmina con el título de bachiller.), y la educación superior.⁷

⁶ <http://www.todacolombia.com/folclor/musica/musicacolombiana.html>

⁷ <http://www.mineducacion.gov.co/1621/w3-article-233839.html>

4.10.2 Tipos de educación:

Educación formal: es aquella que el individuo aprehende de manera deliberada, metódica y organizada. Este tipo de educación se lleva a cabo en un lugar físico concreto, y como consecuencia de la misma se recibe una certificación.

La educación formal se encuentra reglamentada a partir de normas internas de la institución en la que se adquiere. Además, es de carácter planificado, es decir, no se produce de manera espontánea, sino que detrás de la misma existe toda una planeación por parte de aquellos que la imparten. La educación formal se recibe en colegios, universidades, institutos, etc.

Educación no formal: recibe esta denominación debido a que, a diferencia de la anterior, esta clase de educación se produce fuera del ámbito oficial u escolar y es de carácter optativo. De todos modos, su propósito consiste en obtener distintos conocimientos y habilidades a partir de actividades formativas de carácter organizado y planificado. No se produce de manera deliberada o intencional y las particularidades de sus formas son variadas.

Educación informal: este aprendizaje se desarrolla fuera del ámbito de las educaciones formal y no formal, y se distingue por ser de carácter permanente, espontáneo y no deliberado.

La educación informal es aquella que se produce en un contexto mucho menos estricto que el escolar, y se basa en enseñanzas aprendidas en escenarios considerados habituales por el individuo. La familia, el grupo de amistades, el club, etc., constituyen ejemplos de ámbitos donde la educación informal se presenta y es internalizada por la persona.⁸

4.10.3 Etapas evolutivas del desarrollo humano

Piaget desarrolló una teoría extraordinariamente completa que explica el desarrollo cognoscitivo de los niños basada en cuatro etapas: sensoria motora, pre operacional, de las operaciones concretas (u operacional concreta) y de las operaciones formales (u operación formal). Piaget sostenía que todos

⁸ <http://www.tiposde.org/escolares/144-tipos-de-educacion/>

atravesábamos estas etapas en ese orden y estableció un rango de edad para cada etapa, aunque el tiempo de una persona a otra puede variar.

El desarrollo por etapas de Piaget es un tema que aún se debate. Por un lado, algunos psicólogos consideran la teoría cognoscitiva de Piaget algo rígida en ciertos aspectos, pero psicólogos piagetanos han intentado demostrar la veracidad de esta teoría incluso a partir de estudios neurológicos avanzados.

Piaget explica que, a temprana edad, desde el nacimiento hasta los dos años aproximadamente, el pensamiento del niño se asocia con funciones básicas como escuchar, ver, mover, tocar, etc. Esta es la primera etapa conocida como sensoria motora.

En esta etapa el niño es capaz de desarrollar el sentido de la perdurabilidad de los objetos. Comprende que el juguete que se le ha apartado de su vista existe más allá de que él no lo pueda ver. Pero la conquista principal en este lapso consiste en el hecho de que el niño desarrolla esquemas de acción a partir de un ejercicio de ensayo y error. En un principio solo puede mover, tocar o sujetar, pero en cierto momento el niño es capaz de dirigir conscientemente su mano con el objetivo de alcanzar un juguete. Aunque el niño en esta fase es incluso capaz de revertir sus acciones –colocar el juguete en el lugar donde inicialmente se encontraba–, imaginar la reversión de las acciones lleva mucho tiempo más.

En la segunda etapa de desarrollo, aproximadamente de los dos a los siete años, los niños son capaces de interiorizar su pensamiento, es decir, realizar acciones en forma mental más que física. Durante esta etapa, conocida como pre operacional, el niño es capaz de llevarse un vaso a la boca o un peine al cabello; este hecho demuestra que ha comprendido las funciones de un objeto determinado.

Piaget explica que en esta fase el niño comienza a pensar antes de actuar, esto se debe a que empieza a desarrollar esquemas basados en símbolos; con la imagen de un triciclo o con la palabra “triciclo”, el niño es capaz de imaginar un triciclo real.

Esta habilidad de operar con esquemas simbólicos adquiere sus consecuencias más importantes en el lenguaje. De hecho, en esta fase los niños aumentan su vocabulario de 200 a unas 2000 palabras, y con ello su capacidad para estructurar mejor sus expresiones. La socialización de los niños juega un papel central en los

cambios operados en el aprendizaje de los niños pre operacional; es justo en esta etapa cuando los niños comienzan a asistir a la escuela y a relacionarse con otros niños. Sin esta socialización tal desarrollo en el aprendizaje sería imposible. Pero, aunque la etapa pre operacional representa un salto importante, los niños en esta fase aún son incapaces de pensar de manera abstracta.

La tercera etapa descrita por Piaget es la de las operaciones concretas, que abarca desde los siete a los once años. Aquí se desarrolla un pensamiento más activo en los niños. La conquista principal en esta fase consiste en que los niños comprenden la ley de la conservación de la materia. Son capaces de entender que los elementos pueden ser cambiados o transformados y aun así conservan muchos de sus rasgos originales; los niños también comprenden que estos cambios pueden ser revertidos. De esta manera un niño comprende que dos recipientes con formas distintas –uno delgado y largo y otro ancho y corto– pueden contener la misma cantidad de agua, o que el sol y la luna no son realmente del tamaño de una moneda. En la fase de las operaciones concretas los niños manejan las operaciones como la de identidad, clasificación, seriación, reversibilidad y compensación, sin embargo, aun aquí no son capaces de razonar sobre problemas hipotéticos y abstractos que impliquen la coordinación de muchos hechos a la vez.

En la última etapa, llamada de las operaciones formales, que va desde los 11 años en adelante, las personas son capaces de pensar hipotéticamente y plantear distintos escenarios; su capacidad de abstracción se desarrolla de manera considerable. En esta etapa el pensamiento opera no en lo que es sino en lo que puede ser. Dentro de esta etapa muchos psicopedagogos debaten sobre la posibilidad de que todas las personas, sin excepción, accedan a este nivel.

En las tres primeras etapas de desarrollo, el aprendizaje está estrechamente unido al mundo físico, a lo concreto. La fase de las operaciones formales depende más bien de la práctica y la experiencia. Incluso Piaget sostenía que la mayoría de los adultos se basaban en el pensamiento de las acciones concretas y que solo en algunos casos, ahí donde los intereses y la experiencia se los permitía, trascendían al nivel del pensamiento de las operaciones formales.

Aunque está en debate quienes y a partir de qué condiciones alcanzan la cuarta etapa explicada por Piaget o tal cual aspecto de su teoría –situación normal en todo caso debido a lo enormemente complejo del tema y lo desarrollado de su

teoría—, lo que es cierto es que sus ideas revolucionaron el estudio de la mente humana, particularmente en sus primeras etapas. La teoría de Piaget y la de Vigotsky son prácticamente dos caras de la misma moneda, aunque este último tomó el materialismo histórico como base de toda su teoría.

Más de medio siglo después Jean Piaget es considerado uno de los más grandes científicos del siglo XX. La teoría cognitiva del conocimiento es tan importante para la psicología como la teoría de la relatividad para la física moderna.

Pese a la profundización en el estudio de la psicología, las ideas fundamentales de Piaget se mantienen vigentes. Algunos investigadores en este terreno han llegado a la conclusión de que finalmente parece ser que los niños eran más inteligentes de lo que Piaget propuso. Si esto fuera así —tesis que aún se mantienen en debate—, lo que está claro a final de cuentas es que la idea central de Piaget radica en el hecho de establecer que los hombres no tienen límites intelectuales, y que aunque sus conocimientos se desarrollan a partir de procesos internos, esto sería imposible sin el medio externo.

Una sociedad sin clases sociales, basada en la igualdad y la fraternidad, establecerá las condiciones para que cada individuo desarrolle y explote su capacidad intelectual a niveles insospechados. Los Einstein y los Mozart bajo una sociedad socialista no serían la excepción, sino la regla.⁹

4.10.4 Tipos de evaluación:

La evaluación, como elemento regulador de la prestación del servicio educativo permite valorar el avance y los resultados del proceso a partir de evidencias que garanticen una educación pertinente, significativa para el estudiante y relevante para la sociedad.

La evaluación mejora la calidad educativa. Los establecimientos educativos pueden adelantar procesos de mejoramiento a partir de los diferentes tipos de evaluación existentes.

⁹ <http://etapasevolutivasjego.blogspot.com/2012/10/las-4-etapas-de-piaget.html>

Los resultados de la acción educativa en los estudiantes se evalúan a través de evaluaciones de aula internas, y evaluaciones externas.

Durante el 2008, Año de la Evaluación, se abrieron distintos escenarios para discutir, opinar, compartir experiencias y hacer propuestas sobre la evaluación en el aula. Gracias a esto, el país tiene una nueva regulación y orientaciones sobre el proceso. Lea más en el subtítulo **Evaluación en el Aula**

Por otra parte, en el país se aplican periódicamente pruebas censales a los estudiantes de los grados quinto, noveno y 11, al finalizar cada uno de los ciclos de la básica y el nivel de media, con las pruebas SABER y de Estado. Los resultados de estas evaluaciones se entregan a los establecimientos para su uso en procesos de mejoramiento. Lea más en el subtítulo **Evaluaciones Censales**

Como complemento de lo anterior, el establecimiento educativo, puede evaluar sus procesos y sus recursos y analizar sus resultados, a partir de la evaluación institucional anual, utilizando como herramienta principal la Guía No. 4 - Manual de Autoevaluación Lea más en el subtítulo **Evaluación Institucional**.¹⁰

Según su finalidad y función:

Evaluación diagnóstica: Se realiza antes de los nuevos aprendizajes, para conocer las ideas previas de los alumnos (saberes y competencias) sobre los que anclarán los conocimientos nuevos.

Evaluación sumativa: Es la que se efectúa al final de un ciclo, abarcando largos períodos temporales, para comprobar si han adquirido las competencias y saberes que permitan promover de curso al alumno, o acreditar conocimientos mediante certificaciones. Es el juicio final del proceso, con visión retrospectiva, observando el producto del aprendizaje.

Evaluación formativa: Se da dentro del proceso para obtener datos parciales sobre los conocimientos y competencias que se van adquiriendo y permite dicha

¹⁰ <http://www.mineducacion.gov.co/1621/w3-article-179264.html>

información la toma de decisiones pedagógicas (avanzar en el programa o retroceder, cambiar estrategias metodológicas, quitar, simplificar o agregar contenidos, etcétera).

Según quien sea el agente evaluador:

Auto-evaluación: la realiza el mismo alumno.

Evaluación interna: Por algún docente del establecimiento educativo.

Evaluación externa: Por agentes externos al establecimiento.¹¹

4.10.5 EL CONSTRUCTIVISMO COMO UN MODELO PEDAGOGICO¹²

El modelo del constructivismo o perspectiva radical que concibe la enseñanza como una actividad crítica y al docente como un profesional autónomo que investiga reflexionando sobre su práctica, si hay algo que difiera este modelo con los tres anteriores es la forma en la que se percibe al error como un indicador y analizador de los procesos intelectuales; para el constructivismo aprender es arriesgarse a errar (ir de un lado a otro), muchos de los errores cometidos en situaciones didácticas deben considerarse como momentos creativos.

Para el constructivismo la enseñanza no es una simple transmisión de conocimientos, es en cambio la organización de métodos de apoyo que permitan a los alumnos construir su propio saber. No aprendemos sólo registrando en nuestro cerebro, aprendemos construyendo nuestra propia estructura cognitiva. Es por tanto necesario entender que esta teoría está fundamentada primordialmente por tres autores: Lev Vygotski, Jean Piaget y David P. Ausubel, quienes realizaron investigaciones en el campo de la adquisición de conocimientos del niño. Últimamente, sin embargo, a raíz de las importantes críticas, de peso y que no pueden ser pasadas por alto, que ha sufrido este modelo por parte de pedagogas como Inger Enkvist, y también por la constatación de los sensibles reveses que ha sufrido en forma del generalizado deterioro de exigencia y calidad en los sistemas

¹¹ <http://educacion.laguia2000.com/evaluacion/tipos-de-evaluacion-educativa>

¹² <http://modelopedagogicos.webnode.com.co/modelo-constructivista/>

educativos europeos que lo han adoptado, algunos países como Gran Bretaña empiezan a desterrar este modelo de sus sistemas de enseñanza.

La crítica fundamental al Constructivismo de Inger Enkvist es que presupone la autonomía del alumno y se halla poderosamente influido por los poco pragmáticos principios del prerromántico Jean-Jacques Rousseau (no en vano Jean Piaget era suizo también); presupone que el alumno quiere aprender y minimiza el papel del esfuerzo y las funciones cognoscitivas de la memoria en el aprendizaje. Atomiza, disgrega y deteriora la jerarquización y sistematización de las ideas y desprecia y arrincona toda la tradición educativa occidental, vaciando de contenido significativo los aprendizajes y reduciéndolos a sólo procedimiento. El multiculturalismo es también una manifestación de algunos de los efectos de esta doctrina, que debilitan el aprendizaje de los contenidos culturales autóctonos sin sustituirlos por ninguno.

4.10.6 ESTRATEGIAS METODOLOGICAS

Para lograr mayores y mejores aprendizajes debemos privilegiar los caminos, vale decir, las estrategias metodológicas que revisten las características de un plan, un plan que, llevado al ámbito de los aprendizajes, se convierte en un conjunto de procedimientos y recursos cognitivos, afectivos y psicomotores.

La utilización, por parte del sujeto, de determinadas estrategias, genera a su vez, los estilos de aprendizajes que no son otra cosa que tendencias o disposiciones.

Son los estudiantes quienes habrán de “sentirse” conciencias participativas, al desarrollar sus propias estrategias de pensamiento para resolver las situaciones propias del aprendizaje. Una actividad esencialmente pedagógica, entonces, es aquella que tiene sentido, esencia y conciencia de su propio rumbo y, por cierto, de su fin. Así, entonces, todas las actividades, la solución de problemas, la realización de proyectos, la exploración del entorno o la investigación de hechos nuevos, configuran un aprendizaje significativo y rico, plasmado de posibilidades valorizables. Tal aprendizaje estará fundamentado en la experiencia de los educandos, en situaciones vividas realmente, en conductas éticas no “enseñadas” sino fraguadas en su propia existencia.

Debemos ver en las estrategias de aprendizaje una verdadera colección cambiante y viva de acciones, tanto de carácter mental como conductual, que

utiliza al sujeto que aprende mientras transita por su propio proceso de adquisición de conocimientos y saberes. Lo metodológico asoma, entonces, cuando el profesor posesionado de su rol facilitador, y armado de sus propias estrategias, va pulsando con sabiduría aquellas notas que a futuro, configurarán las melodías más relevantes del proceso educativo.

Si las estrategias de aprendizaje, vale decir, aquellas actividades y esfuerzos que realiza la mente del sujeto que aprende y que tienen por objetivo influir durante el proceso de codificación de la información, se someten a una clasificación, tendríamos como estrategias básicas las siguientes:

Estrategia de Ensayo: Son aquellas en que los educandos usan la repetición o denominación para aprender. Por ejemplo: aprender un conjunto de verbos regulares, aprender el orden en que giran los planetas del Sistema Solar, etc.

Estrategias de Elaboración: Se trata de aquéllas que hacen uso de imágenes mentales o de la generación de oraciones capaces de relacionar dos o más ítems. Por ejemplo, enumerar las partes del aparato digestivo o el aprendizaje de un vocabulario en lengua extranjera.

Estrategias de Organización: Son aquéllas que el aprendiz utiliza para facilitar la comprensión de una determinada información llevándola de una a otra modalidad. Por ejemplo, subrayar las ideas principales de un texto leído, a fin de distinguirlas de las ideas secundarias o hacer esquemas que favorecen la comprensión.

Estrategias Meta cognitivas: Se conocen también como de revisión y supervisión, las utiliza el sujeto que aprende para establecer metas de una actividad o unidad de aprendizaje, evaluar el grado en que dichas metas están siendo logradas y de allí, si es necesario, modificar las estrategias.

Entre las estrategias y procedimientos metodológicos tomados de los diferentes aportes de las distintas tendencias constructivistas, se pueden señalar varias ya experimentadas, todas las cuales son conducentes al desarrollo de procesos de pensamiento, el que es consustancial a una concepción constructivista. Entre ellas se pueden mencionar:

Los mapas conceptuales.

Las redes semánticas.

La lluvia de ideas.

La formulación de hipótesis.

La elaboración de estrategias de resolución de problemas.

La planificación conjunta del aprendizaje.

La construcción de gráficos, cuadros.

Los juegos de roles.

Los juegos de simulación.

Las situaciones de resolución de problemas.

Las estrategias meta cognitivas, para aprender a aprender.

El método de proyecto.

El trabajo pedagógico se debe centrar en el aprendizaje más que en la enseñanza y exige desarrollar estrategias pedagógicas diferenciadas y adaptadas a los distintos ritmos y estilos de aprendizajes de un alumno heterogéneo enriqueciendo el trabajo actual con diferentes actividades basadas en la exploración, búsqueda de información y construcción de nuevos conocimientos por parte de los alumnos, tanto individual como colaborativamente y en equipo. El aprendizaje buscado se orienta en función del desarrollo de destrezas y capacidades de orden superior (tales como descripción, clasificación, análisis, síntesis, capacidad de abstracción, y otras especificadas en cada sección de los Objetivos Fundamentales con los cuales trabajamos), a través del conocimiento y dominio de contenidos considerados esenciales.

Como el proceso enseñanza- aprendizaje no puede ser desvinculado del proceso educativo en general y del contexto en que se da, es decir, el colegio, el constructivismo postula una serie de ideas de fuerza en torno a la consideración

de la enseñanza como un proceso conjunto, compartido en que el alumno, gracias a la ayuda del o la profesora puede mostrar progresivamente su competencia y autonomía en la resolución de diversas tareas, en el empleo de conceptos, en la adquisición de ciertas actitudes y valores.

Cabe entonces al profesor, en su calidad de facilitador o mediador, el apoyar al que aprende creando situaciones de andamiaje, el promover conflictos cognitivos para que éste reconstruya los contenidos activamente vistos en clase. El lenguaje como función mediatizadora cumple un rol crucial en el proceso de interacción y comunicación entre profesores y alumnos. El profesor debe proporcionar ayuda al alumno en todo el proceso de enseñanza aprendizaje. En otras palabras, profesor y alumnos construyen conjuntamente conocimiento; sin embargo, a medida que el alumno despliega sus habilidades y estrategias y las internaliza, va adquiriendo mayor autonomía en su propio aprendizaje requiriendo cada vez menos del apoyo del profesor.

La interacción profesor y alumno, alumnos y alumnos, alumnos y profesor es vital para el proceso de aprendizaje. El profesor, mediante preguntas, debe guiar a sus alumnos a pensar, es decir, a observar, comparar, encontrar similitudes y diferencias, a relacionar, a avanzar hipótesis, a deducir, inferir, entre otros procesos de pensamiento para que estos lleguen por sí solos a encontrar las regularidades de un proceso, las leyes o principios que los rigen, o llegar a definiciones tentativas mediante la formulación de hipótesis.

En este proceso el alumno va construyendo nuevos conocimientos, encontrándole sentido al relacionarlo con sus propios conocimientos previos sobre la vida y, al descubrir que este conocimiento le permitirá abordar otros nuevos con mayor facilidad o aplicarlo para solucionar problemas de la vida. Todo proceso mediado por el profesor debería conducir al logro de un aprendizaje significativo para el alumno.

El profesor debe buscar la zona de desarrollo próximo, es decir calibrar que la tarea asignada a cada cual logre representar un desafío que estimule sanamente la actividad mental de cada alumno a su propio nivel.

El profesor, debe guiar a sus alumnos para que tomen conciencia de sus propias habilidades y adquieran estrategias meta cognitivas que le permitan aprender a

aprender en forma autónoma. Estas estrategias deben estar presentes durante todo el proceso de enseñanza aprendizaje.

Por su parte, el alumno, mediado por el profesor, debe lograr una disposición favorable para aprender. Esto dependerá en gran medida de la calidad de la interacción humana que se establezca entre los actores del proceso de enseñanza aprendizaje (profesor y alumnos), en cuán bien se sientan los alumnos en el clima del aula, que debe ser positivo para el desarrollo personal.

Evidentemente, la disposición favorable al aprendizaje por parte del alumno dependerá de la pertinencia y relevancia que tiene para él el tema abordado, el nivel de desafío que representa la tarea a ejecutar, de la situación de aprendizaje, de los medios utilizados para crear dicha situación, de las estrategias y procedimientos seleccionados por el profesor para abordar la tarea y por cierto de su propia competencia cognitiva.

Esta competencia cognitiva de cada alumno es lo que se debe ir desarrollando a través de los contenidos abordados y de los objetivos propuestos.

El alumno debe ir tomando conciencia de la forma que le es más fácil aprender, detectar cuáles son los impedimentos que encuentra en su aprendizaje, aprendiendo a reconocer sus propias habilidades y aplicar estrategias apropiadas en el momento propicio para salvar dichos procedimientos. Además, el alumno guiado por el profesor, debe aprender a revisar o supervisar si la estrategia que aplicó fue la más adecuada y finalmente aprender a darse cuenta si ha logrado controlar su propio proceso de aprendizaje. Si esto se toma en cuenta durante el proceso de aprendizaje de cualquier contenido, los alumnos llegarán a la autonomía de su propio aprendizaje, es decir, a aprender a aprender. Así logrará adquirir estrategias meta cognitivas.

Por todo lo expuesto anteriormente, al inicio de las clases o de una unidad el profesor debe explorar con sus alumnos el propósito del aprendizaje de una determinada habilidad o tema, que los anime a participar estableciendo objetivos para la clase o unidad, a sugerir estrategias y procedimientos, las tareas a ejecutar para construir conocimiento, en otras palabras, enseñarle al alumno a planificar su propio aprendizaje.

En este sentido, en las primeras instancias, el profesor debe preparar una serie de estrategias y procedimientos basados en el aprendizaje experiencial y por descubrimiento, iniciando la clase en una secuencia tal que comience con la exploración de lo que los alumnos ya saben por su experiencia de vida y su previo aprendizaje escolar para conducirlos paulatinamente a lo que ellos desearían saber. La planificación efectuada por el profesor, en las primeras ocasiones, debería ser lo suficientemente flexible para permitir cambios en los procedimientos, lo que significa considerar otras alternativas de antemano.

Durante todo el proceso enseñanza aprendizaje, debe crear las instancias para que todos los alumnos participen activamente, privilegiando el trabajo en grupos, en equipo, por parejas e incentivándoles a formularse interrogantes respecto de lo que están aprendiendo, guiándoles a descubrir por sí mismos las respuestas a ellas, mediante diversos procedimientos, que con el transcurso del tiempo se van haciendo más conocidos para los alumnos.

Los alumnos pueden participar activamente aportando materiales, elementos, artículos de diarios o revistas, fotos, videos, etc., que ellos o el profesor consideren necesarios para su propio aprendizaje. Es preciso que los alumnos extraigan el máximo de provecho de las ayudas visuales. (Programas de T.V. documentales), ya que ellas les permiten ejercer procesos de pensamiento y además les permite discriminar acerca de las actitudes de su aprendizaje, en elegir los objetivos, las tareas a ejecutar, las secuencias a seguir, pero es deber del profesor incentivarlos para que se vayan siendo más responsables de su propio aprendizaje.

Es importante que cada día tengamos en cuenta estos criterios y principios al iniciar la “creación” que constituye cada clase.¹³

La clase se va creando en la medida en que los participantes en ella (alumnos, profesor, materiales, tareas, clima) van interactuando entre si y en la medida que los actores van supervisando la construcción del conocimiento

¹³ <https://educrea.cl/estrategias-metodologicas/>

4.11 Método Musical de Karl Orff

Más que un método de enseñanza de la música, Karl Orff creó un sistema muy amplio en educación musical, tratando de dar ideas al educador a través de propuestas pedagógicas, que estimularan la natural evolución musical de los niños y las niñas.

La base de la obra pedagógica "Orffiana" queda recogida en el trinomio "Palabra, música y movimiento" llevada al aula de modo real y consciente, considerando la teoría como consecuencia lógica de la experiencia práctica y sensorial.

Junto con el lenguaje y el movimiento, el contacto con la música es practicada por el alumnado con todos sus elementos: ritmo, melodía, armonía y timbre, concediéndose gran importancia a la improvisación y a la creación musical, para ello los instrumentos de percusión tanto de sonido indeterminado como determinado (láminas) tienen especial importancia.

4.11.1 EI MÉTODO ORFF

Fue creado por Karl Orff (1895 - 1985), músico y pedagogo de nacionalidad alemana. El consideraba que el inicio de la educación musical está en la rítmica, que ocurre en forma natural en el lenguaje, los movimientos y percusiones que este sugiere.

El objetivo de este método, era masificar la enseñanza de la música.

El método propone la ramificación de palabras sensibilizando así a los niños a los elementos más simples del ritmo. - pulso y acento, luego figuras, las que rápidamente conduce al niño a graficar el ritmo de palabras simples, sin manejar elementos de ayuda.

Tiene como punto de partida las canciones de los niños y las rimas infantiles. La improvisación comienza con canciones - juegos de acuerdo al desarrollo del niño.

El fundamento principal de esta primera etapa es la completa y espontánea expresión musical propia del niño, la cual se ha comprobado, es más conveniente

que una preparación técnica extensa. Este método otorga importancia relevante al ritmo, comprende una gran variedad de actividades y se caracteriza por la riqueza de recursos.

4.11.2 CARACTERISTICAS.

Con el método de Carl Orff se pretende enseñar los elementos musicales en su estado más primitivo. Los instrumentos utilizados en este método no requieren una técnica especial (como el violín o el piano). Así, hablamos de pies, manos, etc., o instrumentos básicos como el tambor o el triángulo. Se basa en los juegos de los niños y en aquello que el niño comprende y utiliza normalmente.

1. El método está muy relacionado con el lenguaje, ya que los ritmos se trabajan muchas veces con palabras. De ahí se deduce que también las palabras se pueden trabajar con los ritmos, y por lo tanto encontramos en este método una gran ayuda para el habla de nuestro hijo.
2. Se trabaja también con canciones populares, como hemos visto en el método Kodály, para que el niño practique con los elementos musicales más sencillos y pueda pasar después a aprender la teoría.

Un aspecto muy desarrollado por el método Orff es el del movimiento, pero se trata de un movimiento corporal básico, no de ballet. Así, estamos hablando de caminar, saltar o trotar al ritmo de la música.

4.11.3 PROCEDIMIENTO.

El entrenamiento melódico se realiza a partir del recitado rítmico de rimas, adivinanzas, que entonaran utilizando el intervalo más sencillo y común en las canciones infantiles.

El método básico de escala que se usa es la escala pentatónica: DO - RE - MI - SOL - LA.

4.11.4 ESCALA PENTATÓNICA.

Como su nombre indica, la escala pentatónica tiene únicamente cinco notas. Podemos deducir rápidamente que se han suprimido tres notas de la escala convencional que todos conocemos. Esta supresión se hace siguiendo unos criterios (que ahora no vienen al caso) según deseemos una pentatónica menor o mayor.

Se comenzó a utilizar, en la música occidental, a finales del siglo XIX, como escala fija. Las escalas pentatónicas, es decir, de cinco notas, pueden encontrarse en gran parte de las músicas folclóricas y no occidentales, en las que suelen mezclarse intervalos de tercera con tonos enteros: DO, RE, FA, SOL, LA o bien DO, RE, MI, SOL, LA.

5.7.5 CONCLUSIÓN.

Orff basa su método o sistema en los ritmos del lenguaje, cuyas palabras poseen una rica fuente de elementos rítmicos, dinámicos y expresivos, que junto con el cuerpo forman la conjunción del ritmo (palabra- cuerpo – movimiento) y la vivencia del mismo.

Dalcroze considera a la rítmica, o ritmo del cuerpo, como la base y punto de partida de los estudios musicales, mientras que Orff toma como base los ritmos del lenguaje.

Para Orff, el cuerpo trabajará como un instrumento de percusión de timbres variados, que emplea cuatro planos sonoros, pies, rodillas, palmas y dedos, con los que se pueden conseguir distintas variedades rítmicas y dinámicas.

4.8.2 EL METODO KODALY

Observación documental de tres tipos de fuente.

Audio. Una de las mayores fuentes consultadas fue el Centro de Documentación Musical del Ministerio de Cultura² que contiene una amplia colección de audio de música popular tradicional, publicada e inédita. Una buena parte de esta colección se encuentra ya digitalizada; otra porción

considerable reposa aún en cintas de carrete, casetes y discos de acetato. Otras fuentes consultadas fueron colecciones de audio y video ya publicadas, así como archivos de audio y video encontrados en Internet. b) Música impresa. Antologías de canciones populares tradicionales, especialmente de música de otros países. c) Tradición oral. Obtenida a través de entrevistas y grabaciones en vivo.

2. Audición o lectura, y evaluación del contenido del documento.

Evaluar un documento implica escuchar o leer una determinada canción, escogida de antemano en virtud de su género u origen y determinar, en primera instancia, si sus elementos.

EL MÉTODO KODÁLY EN COLOMBIA | Alejandro Zuleta

“Métodos melódicos, rítmicos, formales y poéticos la hacen apta para ser incluida en la presente propuesta pedagógica. Muchos cantos de bogas, cantos de vaquería, letanías y música de las comunidades indígenas no pudieron ser tenidos en cuenta dentro del presente contexto, debido a sus dificultades rítmicas, y melódicas y de texto. Mucha música vallenata y llanera, por ejemplo, contiene textos excesivamente “picantes” para ser incluidos en una propuesta pedagógica para niños y jóvenes.

4. Clasificación del contenido

La clasificación de cada obra se hizo según su contenido melódico, su contenido rítmico, su origen, fuente, forma y género. a) Contenido melódico La clasificación de contenido melódico adaptada en el presente trabajo se basa en el sistema de do fijo³. Los grados de la escala son representados mediante números, subrayándose su finales o primer grado de la escala. La extensión de la escala se indica mediante subíndice y superíndice.

b) Contenido rítmico El contenido rítmico de las canciones está organizado de la figura de mayor valor a la de menor valor, con el objeto de facilitar la indexación y simplificar la búsqueda de material para un determinado paso de la secuencia. Dada la complejidad rítmica de las músicas tradicionales de las costas atlántica y pacífica, se ha utilizado un sistema basado en su célula rítmica característica, cuyo concepto se explica más adelante. c)

Función Se refiere a la función pedagógica. La función se describe en términos de preparación, presentación y/o práctica de un concepto de desarrollo coral, rítmico, melódico o auditivo. Una función pedagógica podrá aparecer, por ejemplo, como “desarrollo coral Nivel II” o “práctica del contenido rítmico” y una canción puede tener más de una función pedagógica. d) *Género* El New Grove Online (2005) define género como: “Una clase, tipo o categoría determinada por la convención”. Aunque en el caso de las músicas tradicionales, la idea de género como sistema homogeneizador está hoy en día muy cuestionada, utilizaremos la clasificación más convencional en aras de la simplicidad y la función pedagógica del presente trabajo. e) *Forma* La forma se indica mediante letras minúsculas para cada frase de la canción: a b. Las frases similares se indican mediante apóstrofo: aa' b. Si hay dos o más variantes de la misma frase, estas se indican con dos o más apóstrofes: aa'a''b. Los signos de repetición se indican en la forma, repitiendo la denominación de la frase: abab. Cuando la canción es extensa y puede ser dividida en grandes secciones, estas se indican mediante letras mayúsculas que agrupan un cierto número de frases en letras minúsculas. A: abab B: cdcd f) *Origen Étnico o geográfico*. Grupo étnico o grupo cultural en el cual la canción es tradicional. Lugar de origen (si es posible) o autor. Cuando dicho origen es incierto, se clasificará como tal dejando campo a futuras investigaciones. La clasificación geográfica de la música tradicional colombiana se hace con base en los “ejes de música tradicional” propuestos por el Ministerio de Cultura en el componente de Músicas tradicionales del plan de música para la convivencia. Estos ejes “permiten identificar las músicas de la tradición con relación a un territorio que prioritariamente las ha producido y en donde se generan un fuerte arraigo social y, por ende, una identidad”

(Mincultura, 2003, 7). En el presente documento se utiliza el término zona en lugar de eje. Las once zonas son: Zona de San Andrés y Providencia, Zona Vallenata, Zona del Atlántico, Zona del Pacífico Norte, Zona del Pacífico Sur, Zona Andina Centro Oriente, Zona Andina Centro Sur, Zona Andina Sur Occidente, Zona de los Llanos Orientales, Zona del Trapecio Amazónico.

Cuando se trata de música diferente a la tradicional colombiana, se emplean las clasificaciones siguientes¹⁴.”

EL MÉTODO KODÁLY EN COLOMBIA - FASE II | Alejandro Zuleta

La música tradicional de otros países se clasifica como “Tradicional de (país)” y el género se especifica cuando se conoce. Música de autor. Se reseña con el nombre de este y, en lo posible, se indica su origen, fechas de nacimiento y muerte. Canciones infantiles o tradicionales sin zona de procedencia conocida se clasificarán como “tradicional infantil” o simplemente “canción infantil”. Si su origen no es conocido se clasifica como “incierto”.

4.12 PEDAGOGIA Y DIDACTICA MUSICAL

La educación musical es una asignatura que contribuye a la formación integral del educando. Se debe orientar de tal forma que se adquieran los valores estéticos, formativos y, a la vez, desarrolle las potencialidades y facultades educativas que el niño posee.

Una adecuada orientación musical preparará la sensibilidad del escolar para gustar y conocer la música y a la vez proporcionarle una serie de posibilidades que llenen su necesidad expresiva. Esta guía pretende entonces brindar a los profesores herramientas metodológicas para el trabajo de iniciación musical con instrumentos de pequeña percusión, flautas dulces y el correcto uso de la voz de niños y niñas en edad escolar.

El maestro no necesita ser especializado en música para poder realizar una buena labor, en cuanto a educación musical se refiere; con un poco de buena voluntad, imaginación, mucha alegría y una buena dosis de paciencia, podrá lograr que sus alumnos se sientan atraídos por la música y lleguen a esperar con ansiedad la hora de clase.

¹⁴ revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/download/5898/4767

4.12.1 EJES DE DESARROLLO

- Ritmo – Modos rítmicos (pulso, acento y duración), el lenguaje, instrumentos, aires, ritmos, formas musicales, musicalidad, dinámicas.
- Motricidad – El cuerpo y el espacio, psicomotricidad, coordinación, disociación y preparación a la práctica instrumental.
- Audición – discriminación, mov. Sonoro, alturas, clasificación, ordenamiento, ATENCIÓN, MEMORIA, AFINACIÓN, PRECISIÓN.
- Entonación – la voz, expresión, fonación, articulación, memoria, trabajo de grupo, atención, LENGUAJE, IDENTIDAD, SOCIALIZACIÓN.
- Lecto-escritura – conceptos, pre-grafía, modos rítmicos, iniciación al solfeo, grafías libres.
- Apreciación – los instrumentos, reconocimiento, agrupaciones, música, compositores, géneros, formas y estilos.
- Práctica de grupo (voz y/o instrumento) – técnica, recursos, repertorios, socialización, identidad.¹⁵

4.13 GRAMATICA MUSICAL

La gramática musical tiene como propósito ayudar al alumno a desarrollar sus habilidades y profundizar en los conocimientos necesarios para comprender los diferentes elementos del lenguaje musical, potenciando el desarrollo de su propia musicalidad.

¹⁵ <http://www.incolmotos-yamaha.com.co/corporativo/Portals/4/documents/pedagogia-didactica-musical-ok.pdf>

Pasando por la exploración y la comprensión intuitiva de los diferentes elementos de una pieza musical, el estudiante desarrollará la habilidad de comprender conscientemente la música que escucha.

A través de ejercicios y la audición guiada se profundizará en los elementos del lenguaje musical: ritmo, melodía, armonía, estructura, instrumentación y notación.

NIVEL PRINCIPIANTE

Estructura musical:

Reconocimiento de secciones en ejemplos musicales

Estudio del repertorio por secciones (desarrollo de la memoria musical)

Ritmo:

Identificación de compases binarios y ternarios y sus subdivisiones

Ejercicios rítmicos en diferentes compases

Ejercicios rítmicos a dos partes e improvisación rítmica

Notación rítmica: las figuras de la redonda a la negra

Melodía:

Entonación y reconocimiento de escalas pentatónicas y la escala mayor

La estructura de la escala

Entonación e interpretación de patrones melódicos

Intervalos – reconocimiento a partir de la audición de ejemplos musicales que comienzan con diferentes intervalos y ejercicios con recursos informáticos

Sensibilidad armónica:

Audición e identificación de secuencias armónicas usadas frecuentemente en la música popular

Identificación de diferentes instrumentos y partes en canciones

Entonación de los diferentes grados de las triadas

Notación:

Figuras rítmicas

El pentagrama con clave de sol y clave de fa

NIVEL INTERMEDIO**Estructura musical:**

Estudio de formas tradicionales en la música popular contemporánea

Ritmo:

Dictados sencillos

Estudio de subdivisiones complejas, incluyendo el tresillo y semicorcheas

Ejercicios con ritmos sincopados sencillos

Notación rítmica: corcheas y otras subdivisiones en división binaria y ternaria, ligados y el punto

Melodía:

Ejercicios y dictados con escalas pentatónicas y diatónica mayor

Las escalas menores

Construcción de las escalas diatónicas, el concepto de armadura de clave

Intervalos – ejercicios de identificación y dictados

Entonación y práctica de patrones melódicos

Sensibilidad armónica:

Identificación de los acordes en progresiones armónicas sencillas conocidas

Ejercicios de entonación de voces secundarias (armonías) en repertorio

Intervalos y triadas – estudio de la teoría, entonación, práctica sobre el instrumento

Notación:

Figuras rítmicas

Notación y lectura de melodías

Cifra armónica

NIVEL AVANZADO

Estructura musical:

Análisis de estructuras complejas, ejemplos de formas clásicas en la música popular contemporánea

Ritmo:

Dictados rítmicos

Estudio de la síncopa

Clave caribe, clave cubana, shuffle y otros patrones rítmicos característicos de estilos contemporáneos

Ejercicios de lectura de ritmos complejos

Ejercicios polirítmicos

Melodía:

Estudio de los modos a partir de la escala diatónica mayor

Relación entre escalas y armonías – chord scale

Dictados melódico-rítmicos

Entonación e improvisación de patrones melódicos

Sensibilidad armónica:

Dictados armónicos

Los acordes de séptima y sus extensiones

Intercambio modal, modulación y otros conceptos avanzados de armonía moderna

'guide-tones' y otros conceptos útiles para el estudio de la improvisación sobre una progresión armónica

Notación:

Ejercicios de solfeo con patrones melódicos y rítmicos complejos

Lectura de cifra armónica

Otros sistemas de notación

4.14 PENTAGRAMA Y FIGURAS MUSICALES ¹⁶

Qué es el Solfeo

Solfeo es la práctica de entonar una melodía de acuerdo a las especificaciones expresadas en una partitura, para lo cual se requiere el dominio del sistema de lecto-escritura musical que será en primer término el objetivo de este curso. La escritura musical moderna que conocemos hoy en día tuvo sus orígenes por allá por el siglo X y XI principalmente gracias a las contribuciones de Guido de Arezzo, un monje benedictino.

Cabe resaltar la importancia del sistema de notación musical debido a que es el único sistema existente que puede expresar la música con exactitud. Además la práctica del solfeo será sumamente útil para desarrollar el oído y aprender a diferenciar los signos musicales.

Qué es el pentagrama

El pentagrama (del griego: penta: cinco, grama: escribir) es el lugar donde se escriben las notas y todos los demás signos musicales. Tiene cinco líneas y cuatro espacios, que se enumeran de abajo hacia arriba. Las líneas son horizontales, rectas y equidistantes.



Ilustración 4 – Sonidos musicales

Claves musicales

Clave de Sol: La Clave de Sol es un símbolo musical que se utiliza para marcar la posición de la nota Sol en un pentagrama. Sirve como referencia para poder

¹⁶ <https://sites.google.com/site/zonicstudio/solfeo/el-pentagrama-y-las-notas-musicales>

identificar el resto de notas que forman la partitura. Existen otras dos claves más, la de Fa y la de Do, que también marcan donde se encuentran estas notas en el pentagrama.

Clave de Fa:

Clave de fa en cuarta

La clave de fa que se sitúa en la cuarta línea del pentagrama, se denomina clave de fa en cuarta y hace más tiempo se denominaba también clave de bajo, ya que para la música vocal la partitura de los bajos estaba escrita en esta clave. Es la clave en uso que permite escribir sobre el pentagrama sonidos más graves. En la actualidad, la usan sobre todo los bajos de la cuerda frotada, como el violonchelo y el contrabajo, y los instrumentos más graves de la familia del viento metal, como por ejemplo la tuba o el trombón. También usada en percusión (redoblante, timbales, platillos, bombo, caja, etc.). También se usa para la mano izquierda del piano, que da sonidos más graves que la mano derecha, que se escribe en clave de sol.

Clave de fa en tercera

La clave de fa que se sitúa en la tercera línea del pentagrama se denomina clave de fa en tercera. Se utilizaba como clave de transición para instrumentos de tesituras graves. Una denominación más antigua era clave de barítono, ya que, en la música vocal, la partitura escrita para estos cantantes se escribía en esta clave. Se usa muy poco, o casi nada.

Clave de Do:

Hay cuatro tipos de clave de do: la clave de do en primera, la clave de do en segunda, la clave de do en tercera y la clave de do en cuarta, aunque las más utilizadas son la clave de do en tercera y en cuarta, las otras están en desuso. También se habla de la clave de do en quinta que rara vez se encuentra en partituras.

La clave de do está formada por dos C al revés, ya que la C representa a la nota do.

Clave de do en tercera también se denomina clave de do de contralto porque la música para contralto se suele representar en esta clave. Se utiliza para la música de viola, oboe, flauta dulce...

Clave de do en cuarta se llama también clave de tenor ya que la música de tenor se representaba en esta clave. Esta clave se utiliza para la música de fagot y para algunas notas del violonchelo, trombón tenor y bombardino.

Debajo de este texto os he dejado unos ejercicios imprimibles con sus soluciones para que aprendáis a escribir la clave de do.

| | | |
|---|---|---|
|  |  |  |
| <i>Clave de Sol</i> | <i>Clave de Fa</i> | <i>Clave de Do</i> |

Ilustración 5 - Claves

4.15 ANTECEDENTES

5.1 Antecedente 1.

Nacional Escuela de música del Chicoral, COMARCA de Apia

5.2 Antecedente 2.

Local Semillero de cuerdas típicas Sinapsis de la Universidad Tecnológica de Pereira, semilleros colegio Aquilino Bedoya

5 METODOLOGÍA

5.1 TIPO DE TRABAJO

De tipo descriptivo corresponde al de enfoque cualitativo, ya que se refiere a la descripción del proceso, testimonios y evidencias del aprendizaje.

5.1.1 Población:

Niños, jóvenes y adultos con edades a partir de los 10 años, del Municipio de Santa Rosa de Cabal que se han inscrito en el programa de formación musical de la corporación musical Q'nota! , para formar parte del Semillero de Cuerdas típicas (ver anexo A).

5.1.2 Objeto de Estudio

Semillero de cuerdas típicas.

5.1.3 Unidad de Análisis

Unidad didáctica

5.1.4 Muestra

No aplica

5.1.5 Técnicas e instrumentos de recolección de información:

Instrumentos de evaluación ubicados en el Anexo F

5.1.6 Estrategias de aplicación:

Cronograma de actividades y análisis financiero ubicado en Anexo G

5.1.7 Formas de sistematización:

Finale (MakeMusic, Inc., a Minnesota corporation).

5.1.8 Forma de monitoreo y control.



Ilustración 6 forma de monitoreo

Control constante bajo el método cíclico de

5.1.9 Procedimiento

5.2 Fase 1 Presentación y socialización del proyecto

- **Actividad 1.** ¡Reunión con administradores de la corporación musical Q´nota!1 de Santa Rosa de Cabal y personas interesadas en integrar el proceso.

5.3 Fase 2 Diseño de la Unidad Didáctica

- **Actividad 1.** Análisis bibliográfico.
- **Actividad 2.** Metodologías musicales y pedagógicas aplicadas.
- **Actividad 3.** Estrategias metodológicas.

5.4 Fase 3 Conversatorio sobre los villancicos, y socialización de las obras a interpretar en la fase final de los conciertos.

- **Actividad 1.** Presentar a los estudiantes y padres de familia, una breve reseña en un video sobre los villancicos, su historia y sus características. Anexo ()
- **Actividad 2.** Definir las obras a trabajar.
- **Actividad 3.** Realizar la escucha de los audios de las obras a interpretar.
- **Actividad 4.** Hacer los arreglos de los villancicos teniendo en cuenta las capacidades de los estudiantes.

5.5 Fase 4 Evaluación del proceso

- **Actividad 1.** Hacer efectiva la batería evaluativa donde se demuestra cómo se va el proceso de iniciación musical en cuerdas típicas.
- **Actividad 2.** Se realizarán conciertos didácticos donde se muestre la veracidad del proceso de iniciación musical.
- **Actividad 3.** Se articulará con el coro de la corporación musical Q´ Nota en el montaje de villancicos, los cuales se presentarán en el festival nacional de villancicos.

6.RESULTADOS

6.1 DISEÑO DE UNA UNIDAD DIDACTICA PARA LA FORMACION DE SEMILLEROS DE CUERDAS TIPICAS COLOMBIANAS.

Con base en autores y teóricos musicales como Carl Orff se realizó la unidad didáctica, pensada en el tipo de población con que se desarrolló, también como identificar los tres instrumentos de la región andina colombiana, su diferencia física, tímbrica y las diferentes posibilidades que ofrecen. Además de la diferencia entre algunos ritmos andinos colombianos.

También se tuvieron en cuenta importantes autores de la pedagogía musical como Kodály y sus aplicaciones en el contexto colombiano basados en conclusiones del Maestro Alejandro Zuleta.

6.1.1. Revisión bibliográfica.

La revisión consistió en revisar, consultar y explorar documentos y libros de autores (ALGUNOS AUTORES) referentes a la educación musical, así también como técnicas en los instrumentos musicales andinos colombianos. Encontrando las técnicas apropiadas para lograr el óptimo desarrollo de la unidad didáctica.

6.1.2. Metodologías de la enseñanza

Se utilizó la metodología de Carl Orff para la realización pedagógica de la música, donde basados en el autor, los niños sintieran la música antes de tocarla, donde el alumno se pueda expresar totalmente, y donde por medio de las placas como los metalofonos pudieran llegar a entender los conceptos de ritmo, melodía, duración de figuras, escalas entre otros.

Cuadro 1. Resumen de fuentes para la constitución de una metodología para la unidad didáctica. Fuente: Unidad didáctica (Anexo N).

Tabla 5 Revisión Bibliográfica

| Tema | Autor | Ubicación |
|------|-------|-----------|
|------|-------|-----------|

| | | |
|------------------------------|-------------------------|---|
| Semillero | Encuentro de semilleros | SEMILLEROS DE INVESTIGACIÓN (1999). <i>II Encuentro de Semilleros de Investigación</i> . Octubre 15,16 y 17. Extraído de: http://www.revistamemorias.com/edicionesAnteriores/8/semilleros.pdf |
| Posición de los instrumentos | | ¹ http://www.fegip.es/w_opiniones/labcultural_bandola/bandola.htm |
| Ritmos Colombianos | | http://www.todacolombia.com/folclor/musica/musicacolombiana.html |
| Etapas del Desarrollo Humano | Jean Piaget | http://www.tiposde.org/escolares/144-tipos-de-educacion/ |
| Figuras y Gramática Musical | Fundación Yamaha | http://www.incolmotos-yamaha.com.co/corporativo/Portals/4/documents/pedagogia-didactica-musical-ok.pdf |

6.1.3 Estrategias didácticas.

La estrategia utilizada durante el proceso siempre fue la lúdica dinámica; donde por medio del juego y la “diversión” se lograrán aprender las temáticas necesarias para la realización exitosa de la unidad didáctica y del proceso como tal.

Se trabajó la parte de la didáctica musical basados en los métodos planteados por las cartillas de educación musical de Yamaha. Donde se maneja de una forma dinámica el aprendizaje de la lectura y gramática musical, conceptos de ritmo pulso, tempo. Así como el aprendizaje de las figuras musicales y pentagrama.

Se tuvo siempre en cuenta la metodología constructivista donde el alumno aprenda los conceptos de una forma tranquila donde el errar sea parte del aprendizaje y no un motivo de incomodidad o intranquilidad, “Aprender haciendo”.

6.1.4 formas de evaluación.

La evaluación fue constante y progresiva, ya que se evaluaba en cada clase el tema dado, donde en una lista de chequeo (Anexo B) se anotaban las observaciones pertinentes para reforzar el tema en los alumnos que presentaban alguna dificultad, así mismo observar la parte motivacional de cada persona involucrada en el proceso.

6.2 IDENTIFICACION DE LAS EVIDENCIAS DE LOS APRENDIZAJES.

6.2.1 Aprendizaje previos

El grupo de estudiantes dispuestos a participar en el semillero de iniciación en cuerdas pulsadas en la corporación musical Q' Nota se dividieron en dos grupos, los cuales estaban compuestos por los que tenían algún conocimiento previo musical, y los que no.

Antes de empezar la aplicación de la unidad didáctica se dio un espacio para una tertulia musical donde se le daba la oportunidad a los estudiantes a demostrar sus capacidades, y si no las tenían, se les motivo para empezar el proceso.

Con los estudiantes a los que se les encontró aptitudes se les encargo la tarea de ayudar a los compañeros que no comprendían algún concepto.

6.3 EVIDENCIAR EL APRENDIZAJE MEDIANTE MUESTRAS DIDACTICAS.

Las conclusiones totales del proceso de iniciación musical en semilleros de música andina colombiana se evidenciaron mediante tres conciertos didácticos en algunas veredas del municipio de Santa Rosa de cabal como lo fueron “la vereda de san Juan y el Manzanillo”, y por último en una fundación para personas en condición de vulnerabilidad “Fundación casa de Nazaret”. Así como también se realizó un grupo selecto para la participación de en concurso nacional del villancico, donde se tuvo una buena participación.

6 DISCUSIÓN DE RESULTADOS

A partir del apoyo teórico en que se basó el semillero de iniciación en cuerdas típicas colombianas como lo son autores como Carl Orff, David Puerta, Jean Piaget entre otros, antecedentes de semilleros de música andina colombiana realizados en diferentes partes de nuestra geografía además de la revisión bibliográfica se propone la siguiente discusión

6.1 ACERCA DEL DISEÑO DE LA UNIDAD DIDÁCTICA

La unidad didáctica para este proceso de iniciación musical en cuerdas típicas se realizó basada teniendo en cuenta las edades de los alumnos y sus respectivas condiciones citadas por Jean Piaget en las etapas evolutivas del ser humano.

La parte musical fue abordada teniendo en cuenta teóricos como Carl Orff, además del apoyo con juegos y dinámicas utilizadas por Luis Pescetti, la parte instrumental andina, teniendo como relativos autores como David Puerta en su libro “por los caminos del tiple” dando el sustento técnico y conceptual requerido, además de los métodos Yamaha para realizar la iniciación musical, lectura escritura y gramática musical.

A nivel de la lectura musical se planeó desde un principio llegar hasta un nivel medio alto; sin embargo, los estudiantes involucrados en el proceso de iniciación musical en cuerdas típicas no tenían tantos conocimientos previos acerca del tema de gramática musical como para llegar a dicho nivel, debido a esto se empezó a enseñar el tema desde cero, empezando por aprender conceptos de ritmo pulso acento. De una manera dinámica donde por medio de actividades y juegos se reforzará el concepto y se realizará el aprendizaje.

Poco a poco se fueron interiorizando las figuras musicales, el nombre de las líneas y los espacios mediante juegos, (se ponían cintas en el piso creando el pentagrama, y se decía el sonido musical, de esta manera se tenían que ubicar. Al final había un ganador) se utilizaron estrategias metodológicas citadas en el marco teórico, las cuales orientaron a planificar la forma de enseñanza y la recepción adecuada de los conceptos por parte de los alumnos.

Ya en la parte de ejecución y aprendizaje con los instrumentos el resultado fue más exitoso que en la parte de aprendizaje de la gramática musical, teniendo como referencia autores como David Puerta, donde nos brinda una guía de cómo realizar posturas con el instrumento, nos detalla su nombre de cuerdas, afinaciones, materiales de construcción referenciados en el marco teórico; permitiendo al alumno conocer de qué material estaba hecho su instrumento algo de su historia partes técnicas como se sienta correctamente, como sujetar el plectro como tocar las cuerdas, entre otros importantes factores que guiaron el proceso desde el inicio.

Algunos estudiantes no lograron leer muy bien las partituras, debido a esto se recurrió a repasarlas con cada uno hasta lograr que las memorizaran; uno de ellos mediante este proceso de memorización lograron aclarar los conceptos y relacionar lo que sonaba con lo que estaba en el papel.

A nivel práctico a la hora de tocar se requirió de apoyo por parte de otros docentes que facilitaran la interiorización de los conceptos, realizando los ritmos propuestos, así mismo como charlas cortas acerca de algunos temas que citaba la unidad didáctica. Esta estrategia metodológica funciono bien ya que pudieron entender mejor algunos conceptos, viéndolo ejecutado por dos personas diferentes.

6.2 CONVERSATORIO SOBRE LOS VILLANCICOS, Y SOCIALIZACIÓN DE LAS OBRAS A INTERPRETAR EN LA FASE FINAL DE LOS CONCIERTOS.

En esta parte del proceso se realizó una reunión con los padres de familia administrativos de la corporación musical y alumnos para realizar una charla acerca de los villancicos, como era su historia, a que hace referencia el nombre y todos aquellos aceptos históricos a tener en cuenta. Se presentó un video que narraba su historia (Anexo C)

Además de pedir el consentimiento a los padres para el acompañamiento de sus hijos en los diferentes escenarios donde se iban a realizar las muestras, algunos alumnos se retiraron del proceso debido a que sus familias no iban a estar por las fechas propuestas para los conciertos didácticos, otros se retiraron por condiciones religiosas que les impedía participar en este tipo de muestra.

Para la realización del semillero de cuerdas típicas colombianas se enseñaron diferentes ritmos colombianos que a su vez eran utilizados por villancicos tradicionales colombianos como lo son “Niño del Alma” a ritmo de bambuco, “Yo soy Vicentico” en ritmo de polka, “Salve Reina y Madre” bambuco.

Además, se presentaron los instrumentos típicos de la región andina, a interpretar.

Se evidencio que la población de padres de familia de la corporación Q´ Nota no tenía mucho concepto acerca del nombre y el sonido de la bandola y el tiple, la guitarra si era conocida por todos. Todo esto queso consignado en un acta. (Anexo D)

6.3 EVALUACION

En los conciertos didácticos y muestras finales se pudo concluir que mucha población del municipio de Santa Rosa de Cabal desconoce los instrumentos andinos colombianos como la guitarra el tiple y la bandola especialmente los últimos dos. Ya que de manera visual y participativa se preguntaba al público asistente a los conciertos el nombre de los instrumentos, y debido a la mala información y referencias que estos dieron se pudo llegar a esta conclusión.

7 CONCLUSIONES

- **Respecto del diseño de la Unidad didáctica**

La unidad didáctica realizada para este proceso de iniciación musical abarco los temas necesarios para la muestra del proceso. Sin embargo, fue necesario recurrir a otras técnicas de enseñanza con algunos estudiantes que no alcanzaron las metas propuestas por la unidad didáctica, pero que si se pudieron realizar gracias a otro tipo de enseñanza.

- Conversatorio sobre los villancicos, y socialización de las obras a interpretar en la fase final de los conciertos

En esta fase se vio bastante motivación por parte de los alumnos y sus padres de familia, se desconocía por parte de todos los ritmos de los villancicos a interpretar, así como la historia del villancico. Por algunas razones religiosas en esta etapa se retiraron algunos estudiantes.

- **Conciertos didácticos y muestra final**

En estas muestras y conciertos se pudo apreciar el interés y la motivación por parte de todo el semillero de cuerdas típicas y sus familias, así mismo del público asistente, también se pudo concluir que la unidad didáctica utilizada para respaldar este proceso fue la indicada, y se llegó al resultado esperado utilizando los métodos pedagógicos pertinentes allí consignados.

CIBERGRAFÍA

<http://www.banrepcultural.org/bogota/actividad-musical>

http://www.fegip.es/w_opiniones/labcultural_bandola/bandola.htm

<http://www.incolmotos-yamaha.com.co/corporativo/Portals/4/documents/pedagogia-didactica-musical-ok.pdf>

<http://www.tiposde.org/escolares/144-tipos-de-educacion/>

<http://www.todacolombia.com/folclor/musica/musicacolombiana.html>

SEMILLEROS DE INVESTIGACIÓN (1999). II Encuentro de Semilleros de Investigación. Octubre 15,16 y 17. Extraído de:
<http://www.revistamemorias.com/edicionesAnteriores/8/semilleros.pdf>